

Сцена

3-4 / 2016

Ч А С О П И С З А П О З О Р И Ш Н У У М Е Т Н О С Т

Сцена ISSN 0036-5734

Часопис за позоришну уметност

НОВИ САД 2016.

Број 3-4

Година LII

ЈУЛ-ДЕЦЕМБАР

РЕЧ УРЕДНИКА	> 6
--------------------	-----

I / 61. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ

Бобан Јевтић

Круг се, изгледа, затвара	> 9
--	---------------

Наташа Гвозденовић

Пропитивање граница	> 14
----------------------------------	----------------

Интервју: Тања Шљивар

Тања Шљивар је она на коју нас је упозоравала	> 20
(Разговарао > Димитрије Коканов)	

Марина Миливојевић Маћарев

Награђена глумачка остварења на 61. Стеријином позорју	> 27
---	----------------

Милена Кулић

У сусрет позоришној младости	> 33
(Позорје младих)	

II / РАДОМИР КОНСТАНТИНОВИЋ

Приредила > Бранислава Васић Ракочевић

Биографија аутора	> 39
--------------------------------	----------------

Радомир Константиновић

Липтонов чај	> 40
(радио-драма)	

Бранислава Васић Ракочевић

Сан о пријатељству	> 51
---------------------------------	----------------

III / ТЕОРИЈСКА СЦЕНА

Сајмон Шарки

Национални театар Шкотске “Театар без зидова”	> 54
(Превела > Вера Крмпот)	

Петар Грујичић

О разбијеним огледалима	> 68
--------------------------------------	----------------

IV / ПОСВЕТЕ: ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР

Приредио > Светислав Јованов

Сигурд Буркхарт

Како не убити Цезара	> 76
(С енглеског превео > Светислав Јованов)	

Ричард Лоз

Послушне кћери и својеглаве нећаке: јачање улоге жене у шекспиријанској комедији	> 80
(С енглеског превео > Сава Ракић)	

Светислав Јованов

Шекспирови двојници: огледала и загонетке	> 84
--	----------------

V / ИСТОРИЈСКА СЦЕНА

Зоран Ђерић

О Шекспиру, у априлу 2016. године	> 91
--	----------------

Шекспирова библија	> 96
(Приредио > Хаџи Зоран Лазин)	

Лаза Костић

Ромео и Јулија

Једна глава из Шекспирове библије > 96

Др Николај Велимировић

Шекспир свечовек > 97

VI / СЦЕНСКИ ДИЗАЈН > 100

Радивоје Динуловић

Ново, ново, ново вр(и)јеме:

**дизајн сцене на Стеријином позорју,
а посебно на 61. > 101**

Слађана Милићевић

Анестетизовани свет слике-излога > 108

Милица Стојшић, Драгана Пилиповић

Плакат као прозор у свет позоришта . . . > 118

VII / НА СЦЕНИ > 125

Зоран Р. Поповић

Круг. У њему Милош, Црњански. > 126
(0 представи "Милош, Црњански")

Наташа Глишић

Праизведба драмског првенца > 133
(0 представи "Истина (не) боли")

Ана Тасић

**Повратак Европске позоришне
награде у Крајеву. > 137**

VIII / СЦЕНА У РЕГИОНУ / ФЕСТИВАЛИ > 142

Зоран Р. Поповић

Скривени делићи људске суштине > 143
(13. београдски фестивал игре)

Ана Тасић

Театри у амбијенталним просторима . . . > 157
(Дубровачке летње игре)

Зоран Р. Поповић

Дискретни шарм (новог) театра > 163
(0 43. ИНФАНТ-у)

Ана Тасић

Фабрика иновативног позоришта > 179
(19. ФИАТ, Подгорица)

Тина Перић

Глобалне теме, интимни одговори > 185
(Битеф 2016)

Ивана Кроња

**Мали профити подређивања/
Битеф на филму. > 190**

Немања Драгаш

Сва лица колективне јединице > 197
(0сврт на 17. Битеф Полифонију
у оквиру 50. Битеф фестивала)

Љиљана Чекић

Позориште постоји због публике > 201
(Театар фест "Петар Кочић" 2016, Бања Лука)

IX / КЊИГЕ, IN MEMORIAM. > 206

КЊИГЕ:

Приредио > Светислав Јованов

Теорија драмских жанрова > 207

(Пише > Марина Миливојевић Мађарев)

Горан Цветковић

Театар и друштвено биће 1, 2 > 209

(Пише > Зоран Гаши)

Приредили > Ирена Ристић и Влатко Илић

Позориште у контексту...

и не само позориште > 210

(Пише > Вук Вуковић)

Милан Рихтер

Кафка & Кафка > 212

(Пише > Зоран Ђерић)

Јасна Стојановић

Шпанско позориште барока > 214

(Пише > Милош Латиновић)

IN MEMORIAM:

Мира Ступица (1923–2016) > 216

Донка Шпичек (1933–2016) > 218

X / НОВА ДРАМА: ТАЊА ШЉИВАР > 220

Биографија аутора > 221

Тамара Барачков

Уместо драматуршке белешке

Де-конструкција сећања > 222

Тања Шљивар

Ми смо они на које су нас

родитељи упозоравали > 226



Из представе **Виолиниста на крову**, фото: Б. Лучић

РЕЧ УРЕДНИКА

Овај двоброј часописа *Сцена* је у највећој мери фестивалски. Први блок је посвећен минулом, 61. Стеријиним позорју. Бобан Јевтић и Наташа Гвозденовић пишу о представама из селекције Марине Миливојевић Мађарев. А сама селекторка пише о награђеним глумачким остварењима. Драматург Димитрије Коканов је разговарао са Тањом Шљивар, ауторком која је добила Стеријину награду за најбољи домаћи драмски текст. Њену награђену драму, *Ми смо они на које су нас ујозоравали*, објављујемо на крају, у десетом блоку. О Позорју младих у оквиру овог блока извештава Милена Куљић.

На Стеријино позорје се позива и Сајмон Шарки, оснивач “Театра без зидова”, једног од националних театара Шкотске, иначе гост Позорја, који је одржао радионицу, а потом и предавање о овом јединственом позоришту. На крају његовог текста је утисак: “Био сам сведок буђења жеље да се ствари промене, трансформишу, да еволуирају и да се граде на овој традицији. Увидео сам да се “Театар могућности” уклапа у то. Видео сам потенцијал, уз мала улагања, стварање визије и груписање ресурса целе државе да бисте створили свој сопствени “Театар без зидова”. Театар који је изграђен на вашој садашњој структури националног позоришта и који излази из тога оквира да би пронашао нове приче и нова партнерства и да би остварио могућности да се уметници и публика приближе једни другима у процесу откривања и обликовања новог наратива за Србију”.

У дослуху са Позорјем је и прилог Радивоја Динуловића, “Ново, ново, ново вр(и)јеме: дизајн сцене на Стеријиним позорју, а посебно на 61”. У закључку његовог текста стоји: “Заиста је крајње време да наше

позоришне куће, уредници публикација и каталога, фестивалске управе и одбори почну да препознају дизајн светла, звука, маске и шминке, као и друге ауторске дисциплине сценског дизајна и да нам то у програмима представа (у најмању руку) јасно ставе до знања. У стварности, ово су равноправне и неопходне стваралачке линије, а зашто у формалном смислу не желимо да им дамо значај – питање је које хоћу да нагласим, сасвим свестан одговора које професионална средина већ по инерцији непрекидно понавља. То никако није разлог да ове одговоре прихватимо као коначне”.

Бранислава Васић Ракочевић је приредила блок посвећен Радомиру Константиновићу (1928–2011), српском књижевнику и филозофу, стављајући акценат на један његов мање знани рад – радио-драматургију. У прилогу је Константиновићева радио-драма *Лийтшонов чај*, која је први пут емитована 1964. године. Сада се први пут штампа.

Имајући у виду да се ове, 2016. године, навршава 400 година од смрти Вилијама, Вилијема или Виљема (сва три имена су присутна у српској транскрипцији његовог имена) Шекспира, логична је ПОСВЕТА, коју је приредио др Светислав Јованов. У блоку су објављена три прилога: “Како не убити Цезара”, Сигурда Буркхарта, “Послушне кћери и својеглаве нећаке: јачање улоге жене у шекспиријанској комедији”, Ричарда Лоза и “Шекспирови двојници: огледала и загонетке”, Светислава Јованова. “Двојства и двојници у Шекспировим комедијама представљају не само основно средство карактеризације већ и главно средство обликовања комичког сукоба и заплета” (Јованов).

О “разбијеним огледалима” пише драматург Петар Грујичић, пишући о репертоару београдских пред-

става од маја 2014. до маја 2015. године. “У наведеном периоду се појавило чак пет представа које су се непосредно или посредно суочиле са феноменом металепсе и могућностима њеног театарског представљања. Како је заиста реч о особитом куриозитету, али и очигледној случајности у већ устаљеним произвољностима у креирању овдашњих репертоара, предстојећи осврт наводи на занимљива питања о самој металепси као реторској фигури”, примећује Грујичић.

У ИСТОРИЈСКОЈ СЦЕНИ објављена су још три прилога о Шекспиру. Хаџи Зоран Лазин је приредио текстове Лазе Костића и владике Николаја Велимировића. Први је настао као резултат једног од првих превођења *Ромео и Јулије* на српски језик, а други је беседа која је изговорена на обележавању 300 година од Шекспирове смрти у Лондону, 1916. године.

Настављамо рубрику СЦЕНСКИ ДИЗАЈН. Поред већ поменутог текста др Радивоја Динуловића, професора сценског дизајна и архитектуре на Новосадском универзитету, ту су прилози Слађане Милићевић, Драгане Пилиповић и Милице Стојшић.

Нови блок, НА СЦЕНИ, предочава нам две значајне премијере: о представи *Милош, Црњански*, у копродукцији Опере и театра Мадленијанум и Битеф театра из Београда, пише Зоран Р. Поповић, док о представи *Истина (не) боли* Народног позоришта Републике Српске пише др Наташа Глишић. Ана Тасић нас обавештава о повратку Европске позоришне награде у Крајову.

Следи блок СЦЕНА У РЕГИОНУ/ФЕСТИВАЛИ, у којем Зоран Р. Поповић пише о 13. београдском фес-

тивалу игре, Ана Тасић пише о Дубровачким летњим играма, потом следи исцрпан приказ 43. ИНФАНТ-а, па 19. ФИАТ-а. Тина Перић пише о минулом Битеф-у, а о појединим његовим сегментима – Ивана Кроња (Битеф на филму) и Немања Драгаш (Битеф полифонија).

Представљен је зборник радова *Теорија грамских жанрова*, који је приредио Светислав Јованов, а објавио Позоришни музеј Војводине; потом двотомни *Театар и друштво* биће, Горана Цветковића, па зборник *Позориште у контексту... и не само позориште*, који су приредили Ирена Ристић и Влатко Илић. Представљена је књига драма словачког писца Милана Рихтера, *Кафка & Кафка*, као и студија *Шпанско позориште барока*, Јасне Стојановић.

Однедавно, нажалост, са нама више нису две велике даме: Мира Ступица и Донка Шпичек. Прва се уписала у историју нашег глумишта, а друга је оставила неизбрисив траг у нашем позоришту за децу. Слава им!

Zoran R. Popović

61. СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ



Из представе **Пијани**, фото: Б. Лучић

Пише > Бобан Јевтић

61. Стеријино позорје

Круг се, изгледа, затвара

Круг се, изгледа, затвара. Након десет година у којима је Стеријино позорје покушало да оствари нови концепт, сва је прилика да ћемо следеће године имати повратак “изворној” концепцији – Стеријино позорје поново ће постати фестивал националне драме. И као што је тадашњи уметнички директор и селектор Иван Меденица одлучно поставио другачији концепт Позорја, тако ће, како се најављује, садашњи директор и будући селектор Мики Радоњић вратити домаћи текст у центар нашег најзначајнијег позоришног фестивала. Да ли ће ових десет година остати тек фуснота у деценијској историји Позорја, или ће се две концепције ипак на неки начин прожети, остаје да се види на 62. Позорју.

Подсетимо се, извориште тадашње велике промене која није прошла без потреса и протеста била је чињеница да се фестивал, распадом Југославије, нашао у другачијем окружењу. Од релативно велике земље, са различитим позоришним традицијама, поприличним бројем значајних позоришних центара, дошли смо у ситуацију редукованог избора, посебно када се има у виду заступљеност домаћег текста на репертоарима позоришта. Идеја је била да се проширивањем концепта увећа конкуренција, да се не спуштају критеријуми те да се изађе из зачараног круга “ја теби војводи, ти мени сердаре”, чему смо као нација изузетно склони и,

најзад, да се увођењем селекције “Кругови” све стави у шири контекст упоређивања са остатком света (или бар региона). Дочекана као велико освежење али и уз бројне критике, нова концепција је за ових десет година доживљавала промене и прилагођавања, имала своје успоне али и пар промашаја, успевши ипак да буде вероватно најтачнији одраз тренутног стања позоришне сцене Србије. Истина, домаћи текст готово се изгубио са репертоара националних кућа, за шта извесни критичари упиру прстом у Позорје, мада разлози вероватно пре свега леже у програмским стратегијама управника позоришта те у непостојању артикулисане системске подршке. Стеријино позорје било је огледало “стања ствари”, репер помоћу кога сте могли да промишљате шта се дешава и куда идемо. Да ли ће такво остати и у будућности, остаје да се види.

Селекторка овогодишњег Стеријиног позорја Марина Миливојевић Мађарев, у такмичарски програм изабрала је седам представа које је повезала слоганом “Где су границе?”. У времену када се државне границе поново затварају и, што је трагичније, због осећања угрожености и фрустрираности и сами стварамо границе према својој околини, изабрана тема Позорја преко је потребна. Границе могу бити физичке али много су важније и теже да се савладају оне менталне. Границе штите, одвајају, али границе могу бити изазов јер

њихово постојање намеће непрестано преиспитивање. Изабране представе на један разнолик, дубок и промишљен начин заиста одговарају на задату тему, док тим истовремено дају одговор и где су границе моћи самог позоришта да сагледа, разуме, утиче. У тренутку када домаће позоришне куће, правдајући се углавном смањивањем буџета и финансијском кризом, беже у сигурност “класика” или “хитова”, оваква актуелна, прецизна и тачна концепција постаје још значајнија.

Позорје је отворила представа Народног позоришта Београд *Рогољуйци* Јована Стерије Поповића у режији Андраша Урбана. Чињеница да се ова представа уопште десила и да је отворила Позорје, већ сама по себи показује како се границе успешно могу превазићи. У донедавном бастиону “патриотске” драматургије – београдском Народног позоришту, створена је изузетна представа која преспитује “патриотизме”, сецира националне фантазме и њихов погубан учинак на друштво и историју, и то на један храбар, формално иновативан, уметнички супериоран начин. О представи се доста писало и, како ствари стоје, тек ће се писати, пре свега зато што ће ново читање домаћег класика постати репер када је у питању ова тема. У сваком случају, *Рогољуйци* су врхунац досадашње каријере Андраша Урбана а представа ће остати датум у историји домаћег позоришта.

Драма на мађарском језику Народног позоришта Суботица приказала је представу *Ана Егеш* која је настала по мотивима романа Дежеа Костолањија, у режији словачког редитеља Јожефа Цајлика. Ова адаптација кроз однос газдарице и служавке, женеовски прецизно, у широком спектру захваћених тема, где се интимно и политичко преплићу и прожимају, анализира класне односе нудећи тачне, прилично депресивне закључке. Тема је поново ту – границе, оне које намеће економија, образовање, друштвени статус, границе које раздвајају људе стварајући таборе и племена која се гледају кроз искривљена огледала сопствених предрасуда. Постојање тих граница, видећемо, отвара врата читавом низу фрустрација и амбиција које

свој израз, историја нам је показала, увек пронађу у друштвеним ломовима или насиљу. Наталија Вицеи и Хермина Г. Ердели као газдарица и служавка изванредне су у добро ритмованој, стилски уједначеној и емотивно потресној представи која је свакако сам врх селекције Позорја.

Туђе срце или Позоришни шракшаи о граници је нови пројекат наше најпознатије драмске списатељице Биљане Србљановић и редитеља Дина Мустафића у продукцији Арт Хуба из Сарајева. Чак и насловом представа најбоље одговара на задати слоган фестивала али то свакако чини и самим текстом који је на граници између ауторског дела и вербатима. Својом слободом у приступу, флуидном формом где се не трага ни за усклађеношћу средстава ни за стилском заокруженошћу, ово остварење недвосмислено нас усмерава на слоган овогодишњег Позорја, подвлачећи да у театру нису важне формалне границе израза већ шта се представом постиже. Бесмислена бирократска логика која условљава слободно кретање људи у региону полазиште је за низ опсервација о границама, како физичким тако и интимним, које се много теже бришу и превазилазе. И сам контекст настанка овог пројекта на неки начин повезан је са темом Позорја, јер овде имамо сарајевску трупу, босанске и косовске глумце, српску списатељицу и босанског редитеља који су представу припремали у Београду, из једноставног разлога што је то било једино могуће решење. Представа је пример за форму која је последњих пар година била популарна у домаћим позориштима али, како изгледа, та популарност јењава. Било би интересантно истражити зашто.

Босанско народно позориште Зеница приказало је представу *Ми смо они на које су нас родитељи ујозоравали* по новом тексту Тање Шљивар а у режији Мирјане Карановић. Ова поетска дуодрама захвата велики број тема и мотива који се често преплићу и усложњавају, до границе разумевања, чиме је умногоме допринео и редитељски приступ који је управо акцентовао ту разуђеност, лелујавост текста који је подложен најраз-

Из представе **Родољупци**, фото: Б. Лучић

личитијим тумачењима. Остаје чињеница да је Тања Шљивар свакако један од најважнијих нових, самосвојних и оригиналних гласова домаће драматургије, што овај текст и доказује.

Највише полемике о селекцији изазвала је представа *Виолиниста на крову* у копродукцији Српског народног позоришта и Ујвидеки синхаза (режија Атила Береш). Не само што бисмо се опет могли вратити на контекст њеног настанка (једна од ретких сарадњи позоришних кућа које физички раздвајају две ули-

це), а који потпуно одговара задатој теми, већ и она сама у свом поп, мејн-стрим кључу управо анализира питање граница и њиховог превазилажења, те тако најприродније проналази своје место у овом избору. Поента је иста, само су стратегије различите, посебно стога што је у редитељском приступу наглашена управо та компонента, а спектакл који бродвејски мјузикл собом доноси не успева да је баци у други план. Одличан пример жанра који све чешће налази место на репертоарима наших позоришта



Представа Атељеа 212 *Пијани* по тексту Ивана Вирипајева а у режији Бориса Лијешевића однела је награду за најбоље остварење на фестивалу и свакако је једна од најбољих представа београдских позоришта у протеклим сезонама. Ова, како сам аутор каже, филозофска комедија прати низ карактера који се у току једне пијане ноћи емотивно разголићују и преиспитују, откривајући једни другима (и публици) сав понор људске егзистенције која у модерном свету не може да пронађе чврсту тачку ослоња и етичке референце. Разиграна и готово балетски прецизна, са одличним, надахнутим глумачким ансамблом, свакако спада у врх Позорја али и домаће годишње продукције, представљајући оно што би требало да буде срце мејн-стрим продукције, квалитетан театар приступачан публици.

Последњи изведен у такмичарском програму био је пројекат *Хроми идеали* Народног позоришта Ужице, настао по роману *Чедомир Илић* Милутина Ускоковића (драматизација Олга Димитријевић), а у режији Златка Свибена. Ова готово тросатна представа вероватно

је највеће изненађење Позорја и сигурно најхрабрије тумачење неког класичног текста које смо видели у последње време. Представа с једне стране готово боље функционише као опера, све је овде претерано и амбициозно, али с друге стране има ту и самоироније и кемпа, пародије па и гротеске, има ту и озбиљних, прецизних и домишљатих закључака, узбудљивих решења и још узбудљивијих глумачких креација. Границе између жанрова и приступа су избрисане, ефекат, његова снага и блиставост постају једини параметар. Захваћена тематска ширина прети да се компликована структура једноставно распадне – промишљање епохе, генерацијски усуд, родно дефинисање у контексту неразвијених средина, политика, њени идеали и њене заблуде, само су неки од проблема које ова сложена, храбра и необична представа тумачи. Велика је ствар што једна оваква представа долази из провинцијског позоришта, габаритом она превазилази чак и београдске стандарде, што је за сада готово јединствен случај, пажње вредан преседан над којим културни посленици треба да се замисле.

Из представе **Виолиниста на крову**, фото: Б. Лучић

Селекција “Кругова” се ове године због финансија свела само на два наслова. Прилично конвенционална представа *Брашно у венама* по тексту Игора Штикса и у режији Бориса Лијешевића (САРТР и Сцена МЕСС Сарајево), кроз призму породичне драме покушава да сагледа све емотивно-етичке проблеме које нам је донела недавна историја. Општа места саме конструкције (породични ручак, повратак сина који је давно отишао), распричаност и класичан, не превише инвентиван редитељски приступ, донекле су ипак превазиђени страсном и надахнутом игром глумаца.

Сасвим је друга ствар у одличној представи *Фазанов њлес* у извођењу Бела Пинтер компани из Будимпеште, која је сигурно један од врхунаца Позорја. Кроз урнебесно смешну, тематски и значењски потентну причу о смени власти у једном интернату, редитељ успева да с лакоћом, али прецизно, проговори о механизмима власти који преобликују или уништавају јединку заплетену у историјске датости. И ту се враћамо на

почетак, на смисао и значај селекције “Кругови” јер ова представа савршено рефлектује тематско јединство избора, а опет прича сасвим другу причу која нам је блиска и препознатљива, али свим другим контекстима и удаљена од преокупација домаћих позоришних аутора. Једно овако приближавање, упоређивање и довођење у везу само може да буде бременито резултатима и то је разлог због чега су “Кругови” (били?) важан концепцијски помак и добра идеја.

Гледано генерално, јасно је да је и овогодишње Позорје, и поред бројних (углавном финансијских) проблема, успело да понуди чврсту, јасну селекцију која, поред тога што покушава да одговори на кључна друштвена, политичка па и етичка питања, истовремено нуди и релевантан пресек достигнућа домаћег театра у протеклом периоду. Остаје да се види шта нам носи будућност.

Пише > Наташа Гвозденовић

Пропитивање граница

Стеријино позорје, 61. по реду, одржано је у Новом Саду од 26. маја до 2. јуна. Селекторка Марина Миливојевић Мађарев у фестивалском слогану поставља питање “Где су границе?” – у свом тексту у каталогу каже да је тај назив одабрала зато што је наше позориште сада у ситуацији да стално преиспитује сопствене границе у естетском, друштвеном и материјалном смислу.

Селекција националне драме и позоришта броји седам представа од којих су четири биле у конкуренцији за најбољи домаћи драмски текст: *Туђе срце или шракарши о граници* Биљане Србљановић у режији Дина Мустафића, *Ми смо они на које су нас родили* ели ујозоравали Тање Шљивар, *Хроми идеали* Милутина Ускоковића према драматизацији Олге Димитријевић романа *Чедомир Илић* Милутина Ускоковића, а у адаптацији Златка Свибена и ансамбла НП Ужице, режија Златко Свибен и *Ана Егеш* по мотивима истоимене приче Дежеа Костолањија у драматуршкој обради Кате Ђармати и у режији Јожефа Цајлика. Затим су ту *Рогољуйци* Јована Стерије Поповића у режији Андраша Урбана (НП Београд), *Пијани* Ивана Вирипајева у режији Бориса Лијешевића (Атеље 212, Београд) и *Виолиниста*

на крову Цозефа Стајна и *Церија Бока* у режији Атиле Береша (СНП, Нови Сад).

Позорје отварају *Рогољуйци* које редитељ Урбан поставља у оштрини у којој их је писао и Стерија – заглушујуће гласно, тако да гледалац ту силину, чак и да хоће, не може пречути. Урбан се буну против неуређености друштва и чини то беспштедно, цинично и духовито – тако је читао и поставио и *Рогољуйце*. Ова представа носи у себи дисторзичност (искривљеност) садржаја коју гледалац тако и прима. Игра је колективна и искривљена у свим смеровима. Савремена уметност, како постмодерна тако и ова у времену које живимо, а којој не бих дефинисала припадност, не само од Саре Кејн и Дејмијена Хирста него и раније, од самих почетака прошлог века, споменућу Езру Паунда и Вилијема Бероуза, носи у себи дисторзичност. Та се дисторзичност, пошто је тачно осећала не само дух времена него и шта тај дух доноси, развила (говорим о братству у духу) до поетике какву је стварала Сара Кејн или какву ствара Хирст или Мишел Уелбек, да поменем само неке од аутора. О томе какву будућност имплицирају њихове поетике – други пут, јер то је друга тема. Ако говорим о Урбановој поетици, њена искривљеност јесте његов ауторски и уметнички од-

Из представе **Едеш Ана**, фото: Б. Лучић

говор на неуређеност света чији смо део. Потпуно је аутентична, вешта, јасна у својој намери и доследна у изражавању те намере и зато је та поетика једна од најснажнијих на сцени у региону. Игра је колективна и прати дисторзијичност. Стиче се утисак да игра осликава унутрашњост сваког од актера саткану од безочности и празнине као последице обесмишљеног социјалног

и историјског контекста у којима јунаци делују – управо како их је у драми поставио Стерија, а редитељ прочитао. Андраш Урбан је добио Стеријину награду за режију *Родољубаца* и управо је та врста “подрхтавања тла” била прави осећај за отварање Позорја.

Друге вечери гледамо представу *Ана Егеш*. Роман Дежеа Костолањија драматизовала је Ката Ђармати,

а представу је режирао Јожеф Цајлик у суботичком Народном позоришту. Радња романа смештена је у Мађарску након распада Аустроугарске монархије, у време непосредно после пада владе Беле Куна. Буржоаски слој поново добија своја права. Костолањи пише о судбини “једне девојке”, слушкиње у богатој кући, пише о вапају који није изговорен, о систему који људе смешта на једно место а затим урнише, пише о односу оних “горе” и оних “доле”. Представа почиње молитвом за умируће. Драматуршкиња Ката Ђармати, како каже, није мењала ни једну Костолањијеву реч. Ката Ђармати је изврстан драматург и писац је њен моћан савезник. Она ствара скелет кроз који је лако пратити причу – јасне слике, јасан наративни ток. Она оставља богат и заводљив језик аутора романа да се из њега осети магија која бије, што може осетити читалац или гледалац представе који се том језику препусти. За ауторку овог текста магија је у способности језика да буде разложен и раскошан истовремено. Спретно вас на послетку, на крају путовања, представа враћа на почетак, на молитву за умируће. Хермина Ердџи је за улогу Ане Едеш добила Стеријину награду за глуму – игра је болно изложу кићењу и сву у тишини. Истакла бих Хермину Ердџи као перјаницу глумачког тима који зрачи складношћу. Као и *Родољубици* тако и *Ана Едеш* говори о неуралгичним тачкама у којима се човечанство и друштво нису помакли ни за педаљ – о одсуству емпатије и огољеној себичности као последицама шире друштвене кризе где ниједан предзнак, сем грабежљивости и похлепе, није довољно јак мотив. У представи границу прелази Хермина Ердџи која је сублимисана у једном јаком, неизговореном крику кроз који игра Ану Едеш, у тишини и муци довољно снажном да вам следи крв у жилама.

Туђе срце или шракшаи о граници Биљане Србљановић у режији Дина Мустафића и продукцији асоцијације АРТХУБ из Сарајева игра се треће фестивалске вечери. Представа пропитује феномен границе – кореспондира са мотом самог фестивала. Полази се од

мучне бирократије државе Босне и Херцеговине која не препознаје документе држављана Косова. Пропитује колико је тешко да се људи виде када су на различитим територијама, под околностима које нису регулисане на нивоу држава. О бирократији се овде говори полазећи од личног и исповедног. Јасно је показано игром, текстом и режијом како администрација може да сможди, урнише човека. Мустафићеве режије имају једну непретенциозност и позивају да се суочимо са осетљивим темама. Глумци прате редитељски поступак играјући непосредно, живо, што је у потпуном складу са текстом Биљане Србљановић. Текст је, према речима Дина Мустафића, настајао кроз процес који се базирао на живој дијалошкој размени унутар ауторског тима. У представи играју глумци са Косова и из Босне и Херцеговине. Сјајни Албан Укај говори врло живо, духовито, са великом дозом цинизма о томе какве представе имамо једни о другима и како се видимо преко жице. Дино Мустафић представу режира с лакоћом, али нас не лишава потреса суочавања са границом у виду бодљикаве жице која је толико често постављена између људи, а ми се правимо да је не видимо. Представа проблематизује тему граница, стереотипа, предрасуда, без претензије да постави коначну истину. То се оставља публици на вољу. Највише памтим исповест Албана Укаја и бодљикаве жице на видео биму. Где је граница у којој смо спремни да се суочимо са сопственим предрасудама? Са сопственом ксенофобијом? *Туђе срце или шракшаи о граници* позива нас да не будемо малограђански лицемери који се крију иза разних маски само да не би признали себи да управо то јесу.

Следећи дан гледамо представу *Ми смо они на које су нас родитељи уиозоравали* Тање Шљивар у режији Мирјане Карановић и извођењу Босанског народног позоришта Зеница. У представи играју Мирјана Карановић и Енес Салковић. У овој драми Тања Шљивар говори о случајном сусрету двоје људи у јавном тоалету, који покушавају једно другом да испричају своје



Из представе **Туђе срце или трактат о граници**, фото: Б. Лучић

животе. Тања Шљивар је за овај драмски текст добила Стеријину награду. Нема јасне поделе улога, глумци играју разне ликове тако да је публика изложена мешавини узбуђења и сталног покушаја да до краја разуме њихове животе. Списатељица у овој драми инсинуира на Витгенштајнову тезу да оно о чему се не може причати треба да се ћути или одигра. Овај постмодернистички поступак (позивам се на интервју са Тањом Шљивар која наводи да је као узор за писање ове драме имала енглеске драме настале 90-тих година прошлог века и почетком овог века, а као једног од аутора наводи Мартина Крипма), односи се на изра-

жавање препознатљивог емотивног набоја који усмерава игру и приче наших јунака на начин постављен и одигран тако да у гледаоцу буди слике које искрсавају из његових унутрашњих депоа. Пошто је основни задатак сваког драмског дела да ослободи наше емотивне садржаје (*kateksis* на старогрчком значи ослобађање), веза између публике и глумишта је веза са нашим менталним и емотивним садржајима које глумци својом радњом појачају до те мере да постанемо свесни наших осећања и расположења. Једно од питања које поставља представа јесте колико је сећање подложно промени када га претварамо у језик? Представа има

енергију узбудљивог ролеркостера. Памтим мешавину мучног и искреног у исповестима које чујемо, причу о девојчици, оцу и првој менструацији. Иницијација искрсава у сећању.

Четврте фестивалске вечери по четврти пут гледам *Виолинисту на крову* у режији Атиле Береша насталу у копродукцији Српског народног позоришта и Новосадског позоришта и четврти пут је пратим нетремице. Искусна режија, изврсна глума оба ансамбла са изврсном музиком Клезмер оркестра из Будимпеште, а сага о Виолинисти је сага о судбинама – олујама и људским радостима. Показује се да добро и квалитетно испричана прича држи публику приковану за сцену. Неодољива је асоцијација самог наслова овог дела *Виолиниста на крову* на дело *Мачка на усвијаном лименом крову* Тенесија Вилијамса или на *Лимени добош* Гинтера Граса. У сва три дела протеже се “постмодернистички” колаж који баналност свакодневице ставља у уметничко дело, а служи се музичким средствима покрећући емоције и за њих везана сећања. Музика је у представи та која својим сензибилитетом сеже даље од било ког посматрања и гледања. *Виолиниста на крову* испитује могућности причања велике приче користећи све њене потенцијале.

Гужву која је владала на улазу у позориште и на сцени “Пера Добриновић” пред представу *Пијани* Ивана Вирипајева у режији Бориса Лијешевића (Атеље 212), не памтим од Позорја на којем је изведена *Каролина Нојбер*. Комплексна представа о послушковању шапата Господа. *Пијани* не само да пропитују границе, они истражују начине на које се освешћује присуство наднаравног у самој представи, редитељ то ради пре свега истражујући могућности глумачке игре која вешто симулира стање измењене свести под дејством алкохола у којем се Бог приказује на махове. Представа својом снагом истражује и осветљава метафизички оквир у којем делује.

Велика ансамбл представа где глумци играју као један (Стеријине награде добили су Бранислав Трифуновић, Бојан Жировић, Марта Бјелица, *Пијани* су и

најбоља представа на Позорју). Сваки глумац изложен је притиску тежине дела и од свакога је појединачно добијен одговор кроз врсну глуму. Под притиском захтева драмског дела читав ансамбл је дао максимум. Лијешевићеве режије увек делују врло једноставно, а заправо се темеље на умећу да се прича исприча откривајући на волшебне начине скривене слојеве. Текст по себи захтеван, добро интонираном режијом и још бољом расподелом улога уравнотежује тему која својим сензибилитетом превазилази свакодневно. Највише памтим тишину на преласку из првог у други чин када су публика и глумци у заједничком присуству, заједничком дисању ако хоћете. Памтим добро и блато у којем се ваљају Светозар Цветковић и Марта Бјелица, то осећање огромне глади за љубављу која гони све јунаке, а која проваљује напоље у њиховим махнитим пијанствима.

Последња представа коју смо гледали у селекцији националне драме и позоришта су *Хроми идеали*. Драматизацију романа *Чегомир Илић* Милутина Ускоковића урадила је Олга Димитријевић, а адаптацију редитељ Златко Свибен и ансамбл. Свибен представу режира у мешавини жанрова, али са јаком оперском цртом, духовито и помало мучно у исти мах. У центру јесте љубавна мелодрама, али Свибен заједно са ансамблом Народног позоришта Ужице враћа нас у Београд на прелазу из деветнаестог у двадесети век – у време другачије у цивилизацијском и емотивном контексту. Код Свибена се ти контексти преплићу и дају представи широк оквир који не сабија ни слике ни глумце него их пушта да дишу. Прва асоцијација на ту представу је крхкост, емоционалност и збуњеност њених јунака.

Питање “Где су границе?” селекторке Марине Миливојевић Мађарев свака представа је промишљала и дискутовала на свој начин. Ово питање је витално важно зато што без утврђених граница, без свести о границама, не знамо где смо нити куда идемо даље, односно како границе истражити и проширити. Утврђивањем, а затим пропитивањем и ширењем граница ми утврђујемо наше место у друштву, свету и театру.



Из представе **Хроми идеали**, фото: Б. Лучић

Разговарао > Димитрије Коканов

Интервју: Тања Шљивар

Тања Шљивар је она на коју нас је упозоравала

ДИМИТРИЈЕ: Повод нашег разговора је Стеријина награда за савремени драмски текст коју си освојила комадом *Ми смо они на које су нас родитељи упозоравали*. Како награђени текст није твој последњи драмски текст, мени се чини врло добром ситуацијом да разговор о драми почнемо њеним смештањем у контекст развоја твог драмског писма, што ће нам омогућити лакше мапирање твог развојног пута. Комади који су писани пре овог настали су на последње две године студија драматургије, а то су *Пошто папире* и *Гребање или Како се убила моја бака*. Међутим, пре и током поставке комада *Ми смо они...* на сцену, настали су комади *Aber die Stadt hat mich geschützt* (Али град ме је штитио) и *Као и све слободне девојке*. Чини се да је комад *Ми смо они...* управо текст којим си ти као ауторка нас упозорила на властито будуће писање. Да ли је исправно ако одлучимо да комад *Ми смо они...* читамо као тачку прелома, као простор промене, сазревања, експеримент, потрагу за сопственим изразом?

ТАЊА: То је у великој мери тачно запажање, тај комад интимно сам увек сматрала неком врстом прекретнице. Писала сам га 2013, у пролеће, лето и јесен. У пролеће сам још увек живела у Београду, лето сам провела у Келну а ујесен сам већ била у Гисену, што говори да се мој живот темељно мијењао током пи-



Тања Шљивар

сања, а то је неминовно утицало на саму изведбу писања. Дramу *Пошћо пашћеша* написала сам у пролеће 2010, *Гребање* у пролеће 2011, што значи да су у тренутку када сам почела да пишем *Ми смо они...* прошле пуне двије године. И то је једини начин на који драмски аутори и ауторке мјере своје вријеме – не према инсценацијама текстова, него према времену у ком су текстови писани. Сјећам се да сам имала самопоуздање и да сам имала врло јасну идеју шта тај текст треба да буде – знала сам да мора бити другачији од *Пашћеша* у смислу дужег промишљања, и другачији од *Гребања* у смислу већег степена слободе који сам, наравно, сама себи и постављала. И мислила сам – да, ово је драмски текст, ако ја тврдим за њега тако, и он за себе то експлицитно мора тврдити, ето, могу да напишем монолог на две стране, па десет страна дијалога оца и кћерке, па онда још десет страна другачијег дијалога истог? оца и исте кћерке, који као да до-тад у тексту нису разговарали. Послије, током три године у којима сам чекала да се текст постави, то самопоуздање у вези са његовом формом, и његово значење, негдје су се изгубили. У неком тренутку осјећала сам да сам претјерала, али ипак нисам никад доводила у питање природу тог текста – он јесте позоришни, он јесте писан за сцену.

ДИМИТРИЈЕ: Ово је драма којом ти преиспитујеш форму драмског текста које си усвојила и развијаш оне које ће постати карактеристичне за твоје писмо.

ТАЊА: Овај текст је управо толико различит од *Пашћеша* и *Гребања*, као једне целине, колико и од *Али траг ме је шћићио* и *Као и све слободне гјевојке*, као друге целине у мом раду, ако смо одлучили тако да их подјелимо. Тематски је ближи првим двијема, а формално последњим. Ипак, мислим да је степен слободе који сам освојила у овом тексту можда и највећи. У последњим драмама форма је била изнад процеса, понекад, теорија позоришта, критичка теорија и туђи текстови чине знатан део самог тки-

ва у последња два текста и то већ одређује начин на који сам их писала, и значи мало мање слободе, мало више страха и контроле. У *Ми смо они...* тај страх и та контрола нису постојали. Заиста сам мислила да је свака реченица ту гдје треба да буде.

ДИМИТРИЈЕ: Принцип монолога и наративе сећања можемо пратити кроз лик Стојана у *Пошћо пашћеша*, Маје у *Гребању...*, жене и младића у *Ми смо они...*, град Франкфурт у *Aber die Stadt hat mich geschützt* и седам девојчица у *Као и све слободне гјевојке*.

ТАЊА: Увијек истичем да се монолог за мене показао као идеалан структурални ниво драмског текста. Одувијек ми је по сензибилитету био ближи од свих других драмских средстава, од дијалога или дидаскалија. У монологу се срећу политичко и естетско, као можда ни у једној другој врсти текста. Ко говори у мом позоришту, у мом тексту за мене је најважније питање у позоришту данас, а геста давања гласа некоме на сцени је политичка геста. Што је текстуална површина дужа, ја имам више простора за рад на њему, за понављања, за понављања уз мале измјене, за мијењање реда ријечи, за дуже реченице и још дуже, за неизговорљиве реченице. То што језик увијек изневјерава, то што језик не успијева да представља, то што све претходно речено у монологу врло брзо почиње да се распада, да само себе побија, то што тај који говори често није субјекат, то што је тај који говори често колективни а не индивидуални глас, то све за мене чини монолог и даље једном од најужбудљивијих форми у позоришту, али и у савременој умјетности уопште.

ДИМИТРИЈЕ: На крају крајева, касније текстове *Мршворођена* и *Саможрћивована* означила си као самосталне, појединачне женске монологе.

ТАЊА: Да, та два текста, већ и у звучању наслова упућују један на други, и настајала су на сличан начин, великим дијелом из документарне грађе. То су колажи цитата, туђих текстова, изјава, и у оба текста уводна

дидаскалија предлага “нове” сцене за женске монологе – сцену-ковчег и сцену-рађаону – сцену за крај и сцену за почетак живота. У оба текста дидаскалије захтевају “немогуће” позориште, двадесет два сата за изговарање монолога од десетак страна или десет милиона погинулих мушкараца у кошуљама који би се истовремено појавили. Ова два текста су монолози али су и заједно, са припадајућим дидаскалијама, самостални позоришни текстови.

ДИМИТРИЈЕ: *Ми смо они...* поставља ахретипски приказ мушко-женског односа: мајка–син, отац–кћерка, брат–сестра, љубавници. Дуодрамске сцене остварују се по *role playing* принципу и карактерише их не толико принцип драмског сукоба колико исповесни тон сећања. Да ли је сећање параприказ колективног сећања?

ТАЊА: У многим дијеловима текста то сигурно јесте или се труди да буде. Колективно сјећање, баш као и индивидуално, подложно је распадању. И манипулацијама. Текст није “чист”, он обилује контрадикцијама, и у томе је сличан сјећању. Текст обилује цитатима из поп културе, из народне лирске поезије, постоји у њему нарицаљка и цитати покупљени из текстова испред музејских експоната из НОБ-а, постоје “измишљени” и “стварни” натписи у *WC*-има, постоји то двоје људи и још много других људи које они познају и који кроз њих говоре. Имамо та имена, Остоју, Ђују, Бранка, Ивану, имамо топониме Макарску, Омарску, Бањалуку, Челинац, и све то помало јесте колективно сећање за оне који осећају да припадају неком колективу, некој заједници. Само, са припадањем долази одговорност. И ту сви углавном подбацимо.

ДИМИТРИЈЕ: Блурована је граница између реалности драмске радње и сећања ликова или неких других жена и мушкараца.

ТАЊА: Жеља за логичним слиједом догађаја у једном наративу је уобичајена жеља њихових конзумента.

Из психоанализе знамо да се жеља углавном посматра код субјекта уколико је објекат жеље бар дјелимично или спорадично одсутан. Тако је и са наративима. Линч издаје посебне ДВД-ове са лажним? обећањима да ће гледаоцима понудити десет хинтова за исправно “разумијевање” радње његових неонових мистерија, гледаоци купе дискове, и даље ништа не разумију, а и даље то гледају као луди. У позоришту је мало другачије, његов конзумент лакше изгуби интерес. Могу да разумијем негодовање публике, али, с друге стране, прекидима, понављањима, искакањима и логички необјашњивим стварима на плану драмске радње ја апелујем на пажњу, апелујем на интелигенцију мојих читатеља и гледалаца. Они су малобројни, представа је камерна, али сензибилитети и жеље су нам понекад исти.

ДИМИТРИЈЕ: Формална истраживања која спроводиш нису само на плану драматургије комада у смислу организације делова целине, већ пре свега на плану језика. Могло би се рећи да ти кроз језик ствараш текст који је непрекидно аутореференцијалан и стално указује на себе, који је стално у процесу настајања.

ТАЊА: Осим унутар појединачних текстова, аутореференцијалност функционише и између више различитих текстова, донекле и између свих мојих текстова. Мотиви, теме, монолози, цијеле реченице, дидаскалије, ритмови, спорадично се у свим текстовима појављују и нестају, и ко је довољно пажљив, и кога то занима, може да уочи аутоцитате и може да уочи и то да текст стално указује на себе, на своје изворе, на своја упоришта, па их напушта, и да текст донекле указује и на мене, па и мене напушта. Језик сада контролишем, колико је то могуће, у *Као и све слободне дјевојке* вјерујем много прецизније него у било ком претходном тексту. А језик је контролисао мене у *Паштети*, више него што бих му то сад дозволила.

Из представе **Ми смо они на које су нас
родитељи упозоравали**, фото: Б. Лучић



ДИМИТРИЈЕ: Натписи на зидовима јавног клозета у *Ми смо они...* иницирају настајање улога које твоји јунаци одигравају, то су окидачи сећања, то су узроци односа... Овим комадом започињеш темељно истраживање језика као изражајног средства. Текстом у тексту иницираш могуће текстове.

ТАЊА: Јесте, то је још једна од стратегија мог писања – присвајање постојећих текстова, ма шта они формално-структурално били. У *Ми смо они...*, у праву си, посебно су ме занимали текстови анонимних аутора, занимали су ме текстуални трагови, коментари на интернет порталима, натписи на зидовима WC-а, народне песме без означеног аутора, и све остало што једни другима, без потписа, свакодневно пишемо. Углавном, а нарочито у драми *Али траг ме је шћишћио*, била сам фасцинирана нађеним или снимљеним или прочитаним текстуалним изворима и нисам се усудила да мењам изворнике, усудила сам се само да их колажирам. А онда у *Као и све слободне гђевојке*, пријатељица, кад је то читала, у некој од почетних верзија, док су цитирани текстови који варирају од исјечака из часописа *ОК*, до Фукоових интервјуа, били још означени као у *мом тексту груио, сћрано*, док су сви ти сумануто опширни цитати стајали у *ишћалику*, она ми је рекла да једноставно пребацам текст из италика у раван фронт и да онда почнем и тај текст да посматрам као *мој*. И та једноставна препорука учинила је да схватим, *ок* – извори су извори, сви текстови могу да коегзистирају и ја смем и могу да их мењам и присвајам као да су стварно моји. Промене су можда и даље биле стидљиве и минималне, али су се десиле, и то је за мене стварно био помак.

ДИМИТРИЈЕ: Истраживање језика након ове драме огледа се у још радикалнијем брисању јасних граница између српскохрватског, твог матерњег језика, те енглеског и немачког, твојих употребних језика. Како се то одражава на твоје драмско писмо?

ТАЊА: Да, ти процеси су почели још са *Ми смо они*, а трају све до данас. Они с једне стране олакшавају моје писање на матерњем језику, на српскохрватском, и мој контакт са матерњим језиком, моје постојање у њему. Али отежава мој свакодневни живот у Њемачкој :). Опет овдје границе ипак не могу да се избришу тако једноставним механизмом као границе између преведеног Фукоовог текста и чланка из часописа *ОК* – исправљањем фонта. Јер, то се заправо ни у том случају није стварно догодило. Фуко остаје ексклузиван, *ОК* је инклузиван. Тако је и са језицима. Док не овладамо језиком државе у којој живимо, потчињени смо јој. И када овладамо њеним званичним језиком, потчињени смо њеном апарату, али имамо могућност артикулације. То је почетак сваке еманципације, то је почетак позоришног текста.

Димитрије: Специфичност твог писма чини језик локалних знакова, успомена, појмова из популарне културе, политике, привреде... Колективно сећање једног културног простора у најширем смислу. И у овој драми ствари именујеш директно, без обзира на непостојање универзалног значења у другим културним контекстима. Да ли овакве свесно уграђене текстуалне препреке представљају стилску одредницу твог писма?

ТАЊА: Ради се о истим стратегијама – стратегијама укључивања и искључивања некога у дискурс/из дискурса – био он политички, правни, економски, филозофски или умјетнички, љубавни. И стратегије искључивања неке групе из сопственог умјетничког, културолошког контекста, посебно ако су обрнуте од историјски доминантних – ако су антиколонијалне донекле, ако говоре – ово је мој културолошки контекст, он функционише по сопственим кодовима, који теби нису доступни, а ако ти то егзотизујеш, ако то видиш као другост, као етно-фолклор, на примјер, онда је то посљедица твог, кроз историју константно привилегованог положаја коме је све ос-

тало, па и мој културолошки контекст, био подређен. Ипак, ја вјерујем да је умјетност језик који је више инклузиван, него ексклузиван, ја вјерујем да моје постојање у њој, и моја конзумација умјетности, ни су нешто што ме ограничава, него управо супротно, нешто што ми даје могућност да стално растем. То је посљедњи бастион непокорен цинизмом моје генерације, то је посљедња тачка у којој смијем да јако суптилно и стидљиво романтизујем умјетност, само зато што ми је толико важна.

ДИМИТРИЈЕ: Заједничко свим твојим комадима јесте простор у који смешташ радњу. Интимни, затворени простори су простори који припадају говору ликова, а сам простор радње увек је јавни простор, простор незаштићености, транспарентности, тамо где интимност њиховог говора постаје изложена, осетљива. На пример: месара у *Пошито њашејши*, учионица у *Гребању...*, јавни клозет у *Ми смо они...*, улица и кафана у *Aber die Stadt hat mich geschützt* и сценски простор у комаду *Као и све слободне дјевојке*. Колико јавни простор у који смешташ сећање као основни наратив комуницира са идејом колективне трауме и сећања?

ТАЊА: Одлично питање и још једно тачно запажање о природи мојих текстова – да, заправо су прва три формално једночинке – дешавају се у по једном јавном простору. *Али ірад ме је шіїиіио* дешава се, најопштије мислећи и говорећи, у граду, у тијелу града, у Франкфурту, а *Као и све слободне дјевојке* дешава се у позоришту! Као што сам већ поменула *Мршворођена* и *Саможршвована* траже своје специфичне позоришне сцене – ковчеге и рађаоне, крајеве и почетке. И простор мења ликове као што и ликови мењају простор, текст буквално настаје и постоји у тој тензији између људског тијела, животињског тијела, месаре, будистичког храма, логора, основне школе, степеница, сале за физичко, града, града, града, улица и зграда, колективног тијела грађана, голог људског тијела, седам утроба дјевојчица, још двије зреле женске утробе, плодове воде, и на крају

позоришне сцене – у којој све треба да се деси, да се породи, да се умре, да се месара претвори у храм, да франкфуртски небодери порасту, и ти процеси на свим тим просторима и на свим тим тијелима остављају трагове, између осталог и писане трагове. А трагови генеришу сјећања.

ДИМИТРИЈЕ: Да ли драмски текст данас, пролазећи кроз све интервенције које наводиш, прецизније треба означити као партитуру, као изведбени текст? Да ли нови драмски текст више припада позоришту (од вербатима, преко пракси дигиталног текста и хипертекста) или остаје књижевност?

ТАЊА: Мислим да је на ово питање немогуће дати јединствен одговор и да сваки текст за себе смије, може, и хоће тврдити и освајати било коју од двије, или обје опције истовремено. Ако говоримо о мојим текстовима, ја знам да су они писани за сцену, али они исто тако могу функционисати као књижевни текстови. Заправо, скоро за сваку драму, са изузетком *Гребања*, које је формално ипак мој најконзервативнији, а вјероватно управо зато и најизвођенији драмски текст, увијек би се нашао неко ко би рекао да то баш и није драмски текст, да то баш и није оно што и текст и ја тврдимо да јесте. Ако бисмо погледали текстове Елфриде Јелинек, Хајнера Милера, Иване Сајко, Горана Ферчеца, Петера Хандкеа, британске савремене писце, Сузан-Лори Паркс, ми бисмо морали признати да је читање тих текстова, у себи, код куће, из штампаних књига, искуство конзумације и рецепције књижевног текста. А ипак ти текстови желе бити на сцени. Па ево и сад сам номинована за *Rechofer Dramapreis*, драмом *Као и све слободне дјевојке*. Награда је конципирана као награда за развој савремене младе драме на подручју Њемачке, Аустрије и Швајцарске и током наредних годину дана састајаћемо се у Берлину, Бечу и Штајерској да разговарамо о текстовима, преправљамо их, читамо наглас једни другима, те све треба да заврши сценским читањима свих текстова на њемачком језику и додјелом награде једном од текстова у пролеће

2017. године. Забавно је било да су, приликом разговора о мом тексту, сви остали аутори и ауторке имали опаску да ја пишем лијепу прозу, али да не знају шта то жели и треба и може радити на сцени. Забавно је и то да су људи који су ми то рекли редом написали драме са хиперлинковима, ауторским коментарима, колективним ликовима, поетске драме и да само једна од њих има дијалоге. :)

ДИМИТРИЈЕ: Рекла си да чињеница што ти је додељена Стеријина награда за овај текст може да се проту-

мачи као спремност фестивала за разумевање списатељског експеримента?

ТАЊА: Да, то је опет питање укључивања и искључивања у културолошки контекст, и у умјетничке институције. Ја награду видим као потврду мог цјелокупног рада, али пошто је опет дошла за ову драму видим је као награду експерименту, прелазу, тражењу у мом раду. Стварно је велика ствар и још увијек је нисам у потпуности процесуирала, што значи да ме и даље понекад изненади.

Из представе **Ми смо они на које су нас родитељи упозоравали**, фото: Б. Лучић



Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Награђена глумачка остварења на 61. Стеријином позорју

ХЕРМИНА Г. ЕРДЕЉИ као Ана Едеш у представи **Едеш Ана**, Народно позориште Суботица, Драма на мађарском језику

Едеш Ана је представа о бруталном изабљивању слушкиње, о опсесивној везаности господарице за слушкињу, о неспособности жртве да изађе из паралишуће позиције, о бројним облицима изабљивања и понижавања жене у капиталистичком друштву и, на крају, о ужасној побуни жртве којој је потпуно избрисан идентитет. Хермина Г. Ердељи игра насловну улогу Ане Едеш. Глумица има двоструку улогу – игра малтретирану служавку (трпљење радње) и наратора који нам приповеда причу. Разлика између две улоге у интерпретацији ове глумице је дискретна, али јасна. Хермина као наратор зрачи објективном, мирном присутношћу која се изражава тиме што гледа у публику док смирено прича причу. Када игра служавку, она, и даље смирена, обара поглед наглашавајући тако затвореност и некомуникативност лика. Хермина Ердељи као Ана Едеш на сцену улази спуштених очију, као животиња, коју, против њене воље, уведе у непознати простор. Напела је сва чула не би ли осетила, “нањушила”, где је дошла, а да се притом сама не ода. Госпођа Визи (Наталија Вицеи) пажљиво је посматра. Две жене играју чудну игру – господарица погледом покушава да проникне у служавку, а служавка се пасивно брани и чулима “њуши” где је стигла. Након



Хермина Г. Ердељи

што је прегледала служавку и њене ствари као груби, професионални хигијеничар, госпођа Визи пружа Ани парче хлеба за вечеру и нуди руку на пољубац понизности. Служавка лаким книксом потврђује задату ситуацију. Исти тај кникс направиће и када побије своје господаре – као да је кникс потврда завршетка радње. Када остане сама, служавка покушава да једе, али одмах поврати – тело се буну. Инстинктивно осећа да то није добро место за њу, али се оглушује о јасно упозорење – у њој побеђују послушнички дух и инерција – не опирати се, не протестовати, навићи се... Прве вечери, госпођа Визи долази до кревета служавке и стоји над њеном главом да би потврдила чврсту, бизарну везу која се ствара између њих две. У сцени убиства служавка ће стати над постељом брачног пара Визи да би ту бизарну везу прекинула једним ударцем ножа. Прво јутро служавка, на глас газдарице, устаје као аутомат. Хермина Ердељи ускоче у улогу наратора док остали глумци као мултипликована служавка извршавају задатке, а онда од Ане Едеш праве инсталацију или споменик изабљивачком раду. Од те сцене креће велика серија сцена изабљивања. Посебно страшна и смешна је сцена на првом пријему, кад Ану Едеш, ради пробе, нуде пишкотом. Она се међу њима појављује идући четвороношке, истовремено бришући под и служећи их. Када јој, забаве ради, дају да им се обрати, микрофон је превисоко постављен тако да Ана мора да се попне на прсте. Хермина Ердељи игра лик Ане Едеш тако да сва понижења подноси чврсто држећи баријеру између себе и господара. Преокрет настаје када газдарици у госте дође млади, весели рођак-заводник. Ана Едеш спушта баријеру, живе, осмех се први пут појави на њеном лицу и она се препусти и заљуби. Тренутак среће истовремено је и кобан. Она остаје трудна, а млади господин настоји да се без последица извуче из неугодне ситуације. Сузе преплашене и понижене жене су последњи израз емоције коју ће исказати. Страшна је сцена у којој Хермина Ердељи са плеханом кантом на глави лута кроз своје бунило у које ју је бацио

отров за одбацивање трудноће. Њене емоције потом нестају. Она ће одбацити скромну и разумну брачну понуду димничара и још више се везати за госпођу Визи на коју се навикла као што се навикнемо на смрад, или бол, или несрећу, или отупелост. Зашто Ана Едеш убија своје послодавце? Зато што више не проналази начин да изрази оно што осећа, зато што више не може да живи ни са њима, ни без њих, зато што несрећа отупеле људе стиже неочекивано и ненајављено. Ана Едеш тако постаје једна од јунакиња црне хронике у чију тужну животну причу иде поднаслов „а била је тако мирна и тиха девојка”.

ПИЈАНИ, Атеље 212

Комад *Пијани* бави се темом увида односно дубоке спознаје себе, смисла егзистеније и односа човека спрам љубави, вере и бога. Да текст не би био сувише патетичан, писац своје идеје умотава у ситуацију пијанства. Играти пијанство је тешко јер оно неодољиво вуче на претеривање и шмиру. Међутим, глумци Атељеа 212 нашли су заједничко полазиште како да играју пијанство. То је ситуација у којој пијани човек непрекидно покушава да одржи равнотежу и истовремено је губи, поново покушава да је успостави и поново губи... Сваки покрет, свака радња у основи има за циљ одржавање равнотеже, а сила тј. инерција пијанства ликовне вуче да губе равнотежу. Три глумачке улоге о којима ћу писати су три варијације како се може урадити овај задатак.

БОЈАН ЖИРОВИЋ као Лоренс

Бојан Жировић игра Лоренса, момка који се годинама забављао са манекенком Лауром (Јелена Ђокић), а онда се напрасно оженио њеном најбољом другарицом Магдом (Исидора Минић). Упознајемо га у ноћи кад, сасвим пијан, долази у Лаурин стан са Магдом (још је у венчаници), да покупи ствари и са новом женом крене у нови живот. Његова бивша покушава да га “прева-



Бојан Жировић

ри” да јој се врати, али он истрајава у одлуци да, иако пијан, не попусти. Како Жировић игра овог, условно речено, резонера? Он га игра као човека који, кад је пијан, хоће чврсто да држи правац кретања. Гази брзо, непромишљено, као човек који покушава нормално да хода по леду у намери да, без обзира на све, стигне тамо куда је наумио. Кад падне, падне као проштац, лежи као заспала беба на леђима, раширених руку и ногу. Тешко савлада инерцију положаја у ком се нашао, а онда, ипак, устане и поново јурне у жељеном правцу, не марећи за оно што му се нашло на путу. Кад разговара са својом бившом девојком, лакат користи као полуку којом се истовремено придржава за њу и брани од њеног пољупца. Међутим, она ипак успе да га пољуби а он не може да се одлепи од тог пољупца. Кад се то догоди, он наставља даље. Срећемо га поново

на аутобуској станици где суши своје одело, а брачни пар – банкар Карл (Ненад Ђирић) и његова жена Линда (Бранка Шелић) – има своју велику сцену разоткривања. Он сада игра неку врсту резонера који покушава да уразуми занете пијанством и да целу замисао о љубави сведе на оперативни ниво. Миран је и сабран, али не и сасвим трезан (мора да се придржава, али успева да стоји мирно), све до тренутка кад непознати човек својом мрачном причом не збуну његову нову жену и она почне да тоне у самосажаљење (по њему) или у спознају (по њој). Онда се он одваја од стуба и почиње да врлуда тражећи најтачније речи којима би описао ситуацију и истовремено изводи изузетно духовиту физичку радњу – навлачи панталоне на руке као да је у питању сако – сјајна метафора. Све је уреду – панталоне су навучене тамо где треба, на руке или ноге? У тој апсурдној позицији Лоренс даје разуман савет – будимо добри онолико колико можемо и не загорчавајмо живот себи и другима. Све ово је зато што се Лоренс бори са своју супругу која је изгубљена и запетљана како у својим емоцијама тако и у својој венчаници. У свом тумаравом али доследном ходу, уз једно жестоко падање (које га не спречава да настави даље), он успева да поврати веру своје жене у њихов брак и баци нову светлост на читав њихов живот у коме је себичност узрок депресији, а ова недостатку љубави. Дакле, престанимо да бифламо свој его (јаким емоционалним испадима) и живот ће бити ОК.

БАРАНИСЛАВ ТРИФУНОВИЋ као Матијас

Бранислав Трифуновић игра Матијаса, менаџера рекламне агенције који се појављује у сцени момачке журке (вегетаријанци), излазећи из замрзивача-сандучара. Он је опозит својој групи: човек који тражи месо, човек који говори да бога нема, да је сво то трагање лажно. Стално виче и жели да уразуми своје пријатеље који су у пијанству упали у напад спознаје и визије. Он Матијаса игра као човека који своју равнотежу тражи



Бранислав Трифуновић

у покушају да стоји усправно и у месту. Пошто му је хладно (на сцену излази из хладњака), сав се скупио и згрчио. Ослонац му је на једној ноzi, а другом иде корак напред, корак назад, и тако одржава равнотежу. Клати тело тамо-амо и кад седи, све до тренутка кад викне, „али ти немаш брата“. У том узвику као да је изашао сав вишак покрета, а онда се пријатељи наслањају на њега, праве својеврсну пирамиду љубави и љуљање из плакање се наставља. Њега и његове пријатеље из вегетаријанског ресторана поново срећемо на аутобуској станици. Бранислав Трифуновић доследно игра проблем са динамичном равнотежом, пребацујући тежину с једне на другу страну. Ту игру евентуално прекида када мора да „изрига“ реплику јер је лик Матијаса постављен тако да он скоро све своје реплике мора да изговори вичући. Већи део друге сцене он прати као клатно, окачен о врата покретног везеа.



Марта Бјелица

МАРТА БЈЕЛИЦА као Марта

Појављује се на почетку представе држећи се за стуб аутобуске станице као да је залеђена у тренутку док се брод бесно љуља на бури, или као да ће је ветар однети. Тек кад се пусти, коракне, и падне у блато. Јасно нам је шта ће се догодити – гледаћемо ваљање у блату представника лепо „скоцкане“ западне цивилизације. У својој првој сцени Марта не може ни да стоји ни да устане из блата, да изађе из нежељеног сукоба са филмским продуцентом који говори за њу неразумљиве и иритирајуће ствари. У наредној појави сусреће се са Густавом (Светозар Цветковић). Марта доживљава својеврсно надахнуће: осећа интензивну љубав према свету која се у том тренутку оваплоћује у љубави према средовечном, пијаном мушкарцу који је непосредно пре тога чуо да га је жена варала са по-

родичним пријатељем. Први пут после дужег времена Густав среће особу која му искрено каже да га воли и та љубав као зараза прелази на њега, док његова жена Лора (Дара Џокић) остаје ван тог круга потпуно затечена развојем ситуације. Густав се скида, пажљиво слаже одело и улази у блато. Марта изговара важну реченицу – „Ако волиш, ти живиш, ако не волиш, ти спаваш или живиш у говнима”. Њих двоје размењују речи и реченице пуне надахнућа док се одушевљено ваљају у блату – јер све је љубав. Та радикална промена перцепције сопствене ситуације коју доживљава Марта и преноси је на друге јесте суштина ове представе. Њих двоје се грле и тек после размене нежности наступа права промена. Густав је у стању да призна Лори зашто је очајан (њена превара), она се искрено каје и плаче, а Марта је коначно у стању да устане из блата и крене даље.

АРОН БАЛАЖ (Balázs Áron) као Тејвје – млекадџија, у представи **Виолиниста на крову** Српског народног позоришта и Новосадског позоришта/Újvidéki színház

Ништа није тако лепо гледати као тумачење лика Тејвјеа у *Виолинисти на крову* и сигурно ниједна улога није тако тешка као ова, а опет, све делује тако лако у извођењу Арона Балажа. Да би тешко изгледало лако потребно је велико мајсторство свог заната, а Арон Балаж то сигурно јесте што доказује његова интерпретација Тејвјеа. Тејвје млекација је мали човек прикљештен између захтева традиције и искрених, топлих емоција које гаји према својим ближњима и животу самом. Тај његов сукоб читује се у дијалогу са Богом у коме он проверава своје ставове, разматра различите опције, размерава однос између својих емоција и среће својих ближњих и онога што су захтеви традиције, односно средине. Тејвје је диван пример тога каквим је све искушењима, каквим захтевима изложен мали човек да би преживео у тешким временима. Он мора да буде потпуно свестан свог бића, својих домета, могућности,

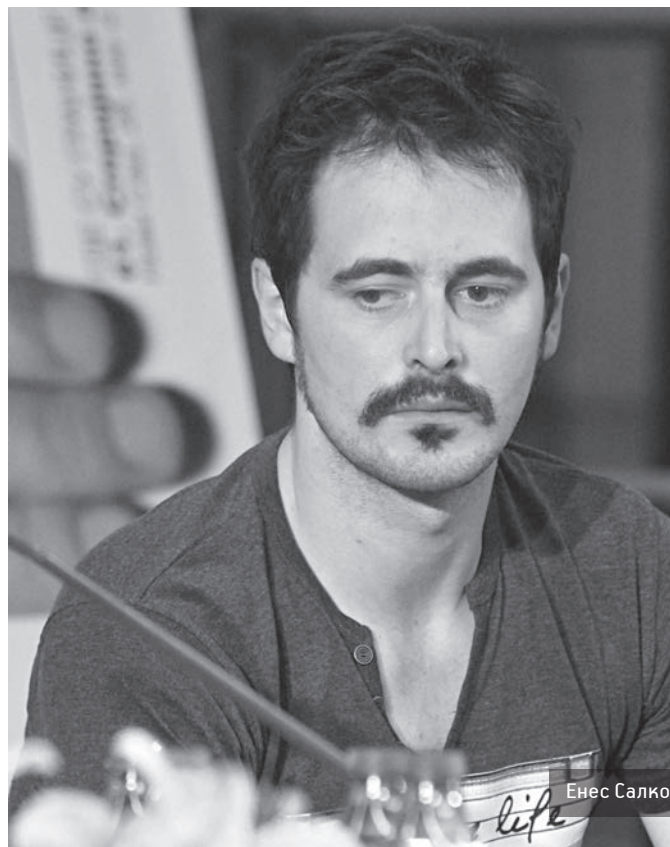


захтева који се налазе пред њим. Истовремено, скупљеност сопствених могућности он стално мора да замењује спремношћу да превазиђе сопствене границе. Да не би учвилио своју породицу мора да пристане на то да најстарија кћи раскине уговорену веридбу и сама себи изабере мужа, затим, мора да прихвати да му се друга кћи уда за социјалисту и, на крају, да живи с тим да ће се трећа кћи удати за човека друге вере. Како Арон Балаж игра Тејвјеа? Он га игра као човека кога боле и ноге и леђа од напорног рада, тешко устаје и превазилази први отпор. Но, кад се то догоди, показује лакоћу покрета, савршено влада гласом и тако исказује духовну гипкост Тејвјеа. Покретима руку нагоре означава да је његово стремљење ка духовној вертикали обузело читаво његово биће. Он није само декларативно верник, већ се са ироничном дистанцом односи према свим проблемима које му Бог тако оби-

лато дарује. Успешно показује колико је духа и шарма потребно да се савладају велика животна искушења пред која је стављен овај мали човек. Арон Балаж изванредно игра и још боље пева – све то мора да краси доброг и успешног глумца у мјузиклу. И, на крају, али не најмање важно – он говори и пева на српском, језику који није његов матерњи. То је додатно тешко и додатно вредно хвале. Свака част!

ЕНЕС САЛКОВИЋ као Милан у представи **Ми смо они на које су нас родитељи упозоравали**, Босанско народно позориште Зеница (БиХ)

Енес Салковић у овој представи игра више ликова који су у програму дати једним уобичајеним српским именом – Милан. Салковић игра сина, оца и брата. Он је балкански мушкарац сав из парчића, несигуран, нестабилан, рањив. Он је све време ту, крај ње. Слуша је али чини се да је не чује – као у стварном животу. Колико пута сте видели сцену у којој мајка прича о свом сину као да није ту, а он се прави да га се не тиче то што она прича о њему, а није пријатно његовим ушима? А када јој каже на ухо, „нико, осим моје маме, није био лијеп на мојој сахрани“, Мара (Мирјана Карановић) се осмехне срећно и широко као што то чине мајке кад се порадују због нечега што су учинила њихова деца. Они се коначно погледају али не могу се додирнути – топлот, људског контакта нема, као ни комуникације, уосталом. У овој сцени син је тај који избегава додир са мајком. У сцени сусрета оца и девојчице пратимо како се све може игнорисати друго биће које покушава да вам скрене пажњу, да вас фасцинира, да себе фасцинира својом представом о вама... Када се све опције истроше, друга особа може се игнорисати и виком. Брат и сестра пазе једно на друго али су дистанцирани. Он је штити и она га воли – блискост и удаљеност у исто време. У овој представи изгледа као да мушкарац и жена у улогама брата и сестре могу да остваре највећу блискост. Та ситуација је саобразна



Енес Салковић

балканском патријархалном друштву, о томе певају бројне епске песме и тврде да је највећа управо братско-сестринска љубав. Као и у епским песмама, овде се постижу највећа блискост и нежност које чини мешавина дечје љубави и назнаке сексуалности. Своје сексуалне аспирације сестра пажљиво преноси на девојку којом ће се брат оженити, а сестра ће на свадби бити највеселија. Однос између младог мушкарца и старије жене отуђен је као што је међу њима отуђен и секс. Коначни сусрет и спознаја дешавају се у плесу у коме се спајају све приче. Анимус и анима коначно се срећу, препознају, прихватају и уче да заједно и хармонично плешу.

Пише > Милена Кулић

Позорје младих У сусрет позоришној младости

На овогодишњем 61. Стеријином позорју, у оквиру Позорја младих, приказане су испитне представе студената глуме из Новог Сада, Београда, Приштине, Бијељине и Бања Луке. За три дана, колико је трајало Позорје младих, публика је имала прилику да погледа осам студентских представа, односно све оно што припада процесу студентске глуме, редитељских и естетских концепција факултета драмских уметности. Позорје младих је и ове године показало квалитет своје традиције и доказало се као врло користан простор за стицање знања и искустава, и тиме остало веома важан, ако не и пресудни фактор за напредак и опстанак позоришта, обезбеђујући му школован, квалитетан и свестран подмладак.

Позорје младих отворили су студенти **АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ ИЗ НОВОГ САДА (КЛАСА ГЛУМЕ НА МАЂАРСКОМ ЈЕЗИКУ)** представом *Хамлеј и његова*, у класи Ласла Шандора и Арона Балажа. Одступајући од класичног и већ виђеног приступа Шекспировом делу, *Хамлеј* је представљен на оригиналан и својствен начин стављањем

нагласка на покретачку, звучну доследност, визуелну ефектност и глумачко трансформисање. Прича о данском краљевићу представљена је до те мере дубоко и осавременењено и тиме је показано да драмска уметност као сублимисана слика сукоба са нечим што га спутава може да узбуди и данас, када више не постоје оне препреке које су пораз и пропаст трагичних јунака чиниле неминовним. Нијансираним смењивањим драматуршких обрта одржавана је пажња гледалаца и показало се да глумци веома успешно комуницирају са публиком. Једноставан декор пружио је довољно могућности да се оживи такозвани бруковски празан простор на сцени – свепрожимајуће црнило, изузев два шала (црвеног и белог) који својом симболиком деле простор. У односу према тексту, публици и сцени, глумци новосадске глумачке школе окрећу се брехтовском “епском театру”, стављајући мисао и промишљање о сопствености у центар интересовања. Реч је о јаким личностима, са особеним формулацијама судбине, то су чврсти дијалози, сабијени у суштину и поетске контемплације о

сукобљености и безизлазности људског трајања и несагледивим токовима живота. Хуморна наглашеност на крају комада, представљање свеопштег покоља и смрти у Шекспировим делима, не само што даје смисаони склад самој представи већ, чини се, најављује тежњу за новим позоришним тенденцијама и неспутаном енергијом.

Другог дана Позорја младих, **ДРАМСКИ ОДСЕК ФАКУЛТЕТА УМЕТНОСТИ УНИВЕРЗИТЕТА У ПРИШТИНИ** (класа проф. Дејана Цицмиловића и Немање Савковића) својим извођењем Бекетовог текста *Чекајући Годоа* представио се стеријанској публици и добио врло позитивне коментаре. Уколико ово извођење промотримо као покушај подсећања на значајно остварење у историји светског театра, тада оно има пуно оправдање као привлачан обележавајући документ. Реч је о извођењу текста који не само да руши правила драмске традиције већ, први пут у историји светске драме, трагична егзистенцијална питања решава у форми апсурдне комике. Бекетова атмосфера апсурда и егзистенцијалног незнања најављена је самим простором у којем је представа одиграна. Простор који је нетипичан за позоришни догађај (летњи биоскор Културног центра), одједном се учинио правим местом за то, откривајући двоструки наговештај – да ће оно што следи бити извучено из ширег контекста спољашњег света, негде у неком заборављеном “ћошку”, али и да ће се гледалиште суочити са микроанализом људских односа, лишеног класичног илузионизма и театарског прерушавања. Свесне значаја Бекетових ликова, четири студенткиње глуме у потпуности их разлажу и образлажу најфинијим глумачким средствима. Својеврсном инверзијом пола, глумице су, играјући мушке ликове, показале осмишљеност говора, виртуозност покрета и изврсно изнађену интонацију чиме досежу у срж театарског чина. Поштујући пишчеву идеју и логику радње, глумице Факултета уметности Приштина приближиле су бројном гледалишту смисао апсурда и показале су да данас, када је свет уздрман историјским, политичким

и друштвеним променама које су затекле појединца и ставиле га пред неизвесност сутрашњице, и када изопштеност из друштва паралише и тера у мртви ћошак ескапизма – не преостаје ништа друго него да чекамо да се чудо деси, звали га ми Годо или већ како ко жели.

Након представе *Умјетности имитације (сценски колаж)* у извођењу **СТУДЕНАТА ДРУГЕ ГОДИНЕ ГЛУМЕ ИЗ БАЊА ЛУКЕ**, били смо пријатно изненађени и охрабрени у театарском смислу. У питању је несвакидашња инсценација материјала и изразита храброст студената да тако захтевну театарску идеју, која се може сматрати ауторским радом, поставе у оваквом облику. Захваљујући позоришној страсти коју поседују, формулисали су целовите улоге од измешаног фрагментарног материјала, дакле – од једне неklasичне драмске форме. Упркос томе, морамо признати, реализација је имала изразито чврсту драматуршку структуру. Демијург инсценације је проф. Елена Трепетова Костић, док је за сценски покрет заслужна Рената Агостини, а за технику гласа Лидија Пајић. Врло упечатљиве и надахнуте сцене, пропраћене подршком публике, истакле су на самом почетку имитације хода, звукова и гримаса различитих животиња, што је било импресивно увежбано. Након тога, успели су да продру у суштину сликарства – *Косовка девојка* (Урош Предић) и *Чаша айсинџа* (Едгар Дега), показујући да обе уметности, као и живот уосталом, проистичу из истог извора. Певачким имитацијама ови глумци своју представу претворили су у својеврсни концерт, а на сцени смо гледали Елвиса Прислија, Масима Савића, Мајке, Гансе, Арсена Дедића, Бритни Спирс и друге. Овим пројектом, Бања Лука је на овогодишњем Позорју младих показала раскошну енергију, сједињеност алтернативних елемената и оригиналност истраживачког рада. Управо то улива наду у извесну позоришну разноликост, нарочито када се има на уму прилично репертоарско сивило комада када је реч о драматуршким обличјима овога типа. У публици је било оних који су ту у потрази за Хорацијевом забавом, као и оних који у театру траже Хо-

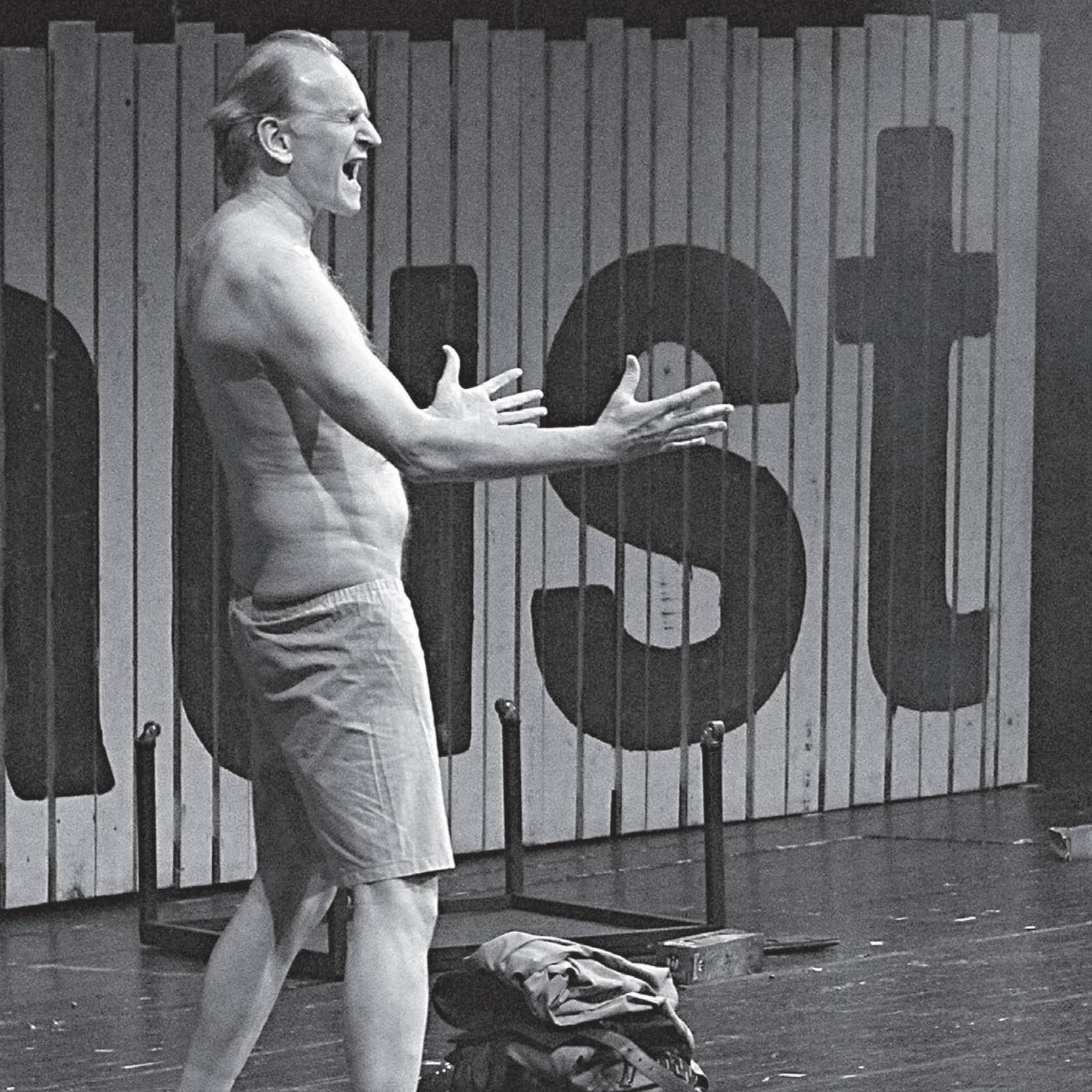
рацијеву поуку. И једни и други изашли су задовољни након што су на ногама громогласним аплаузом наградили студенте из Бања Луке.

АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ БЕОГРАД стериданској публици представила се групом глумаца из класе Небојше Дугалића и Хане Селимовић, избором сцена са испита и колоквијума. Самим именовањем овог комада као *Жанроској* наговештена је основна идеја чија је нит праћена током целе представе. Драмска дешавања на мизансцену с почетка су била некако монотона, да би, потом, занимљивом поделом и низањем књижевних дела, тензија постајала све уочљивија и јача. На самом почетку овог извођења приказани су делови Хамлетовог монолога, потом Сервантесово дело *На брижној сираји*. Низали су се, затим, и делови Молијеровог комада *Учене жене*, *Марија Стјуард* Фридриха Шилера, *Црнина ирилич* Елекџири Јуџина О' Нила, Сартрове *Прљаве руке* и Нушићево дело *На џучини*. Еурипидовим *Бахајинкињама*, деловима из *Хелверове ноћи* Ингмана Вилквиста и *Слушкињама* Жана Жанеа завршен је овај комад, где је до потпуног изражаја дошла глумачка уиграност, стваралачка концентрација, доследност и ослобађање индивидуалних особина.

У трагању за правим путем до савременог позоришта и савремене публике, у трагању за променом, студенти **КЛАСЕ ГЛУМЕ НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ НОВОСАДСКЕ АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ** коју воде Љубослав Мајера и Милан Новаковић, представом *Чернодрински се враћа кући*, приказали су остварење које, у оскудном пејзажу нашег позоришта, делује као неки од оних ветрова који наговештавају лепе и ведрије промене. Опредељујући се за драму *Чернодрински се враћа кући* Горана Стефановског, студенти треће године глуме најављују још једну област свог интересовања, откривајући публици досад у оваквој форми неприказано дело македонског писца. Љубослав Мајера својим осећајем за режију уноси живост и мисаону продорност, постижући добре резултате упркос опсежним и тешким задацима које захтева овакав текст. Као ретко када глумци су

се нашли у генерацијском споразуму, представљајући се као тим у којем свако добро познаје свог саиграча. Веома функционална сценографија Љубослава Мајере интензивирала је кључне тренутке представе, препуштајући гледаоцима визуелну магију – игру брашна на црној позадини, која својом једноставношћу делује веома ефектно. Комад Горана Стефановског је својеврсни омаж Војдану Чернодринском – типичном представнику интелектуалаца-бораца за буђење и подизање национално-револуционарног духа у нашем народу још у време преилинденске епохе, који је “исекао” један део из живота у Македонији и пренео у *Македонску крваву свадбу*. *Чернодрински се враћа кући*, представа која је затворила овогодишње Позорје младих, засигурно је једна од бољих студентских представа, а својом основном идејом враћа се чистоти извора, суштинској човековој речи која чини театар оваквим какав јесте, ослањајући се на дело Горана Стефановског.

Данас, наша позоришна публика тражи природност, психолошку документарност и реализам на сцени, не подносећи и негирајући сурови, непрочишћени патетизам и неукусну извештаченост. Овогодишње Позорје младих пружа нам оно што је потребно младости Позорја – природност глумачке манифестације, израз искрене људске речи и перфекцију естетске слике, због чега наилази на одличан пријем код гледалаца. Често се превииа да наш студентски глумачки кадар показује богату, свежу и неисцрпну снагу, осећање позива и уживљавање у њему, што најчешће недостаје професионалним узорима чија су артифицијелност, техника и онај опсенарски артизам каткад лишени праве, дубље, истините осећајности и душевности. Овогодишње Позорје младих, светковина студентског позоришног рада, уверава у искрену љубав према сцени, неограничену и неспутану моћ позоришне речи, која је у стању да позоришту у будућности улије потребан занос, ишчекиване промене и младалачки полет.





Из представе **Пијани**, фото: Б. Лучић

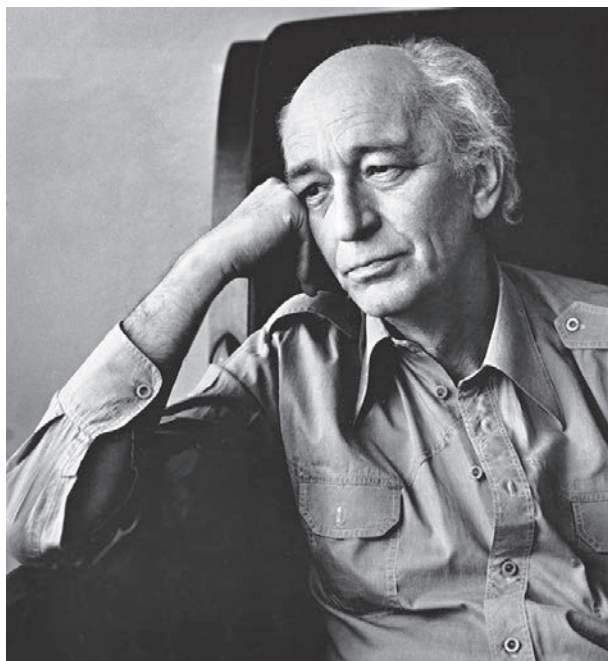


РАДОМИР КОНСТАНТИНОВИЋ

Сцена

Приредила > БРАНИСЛАВА ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ

РАДОМИР КОНСТАНТИНОВИЋ



Филозоф, есејист, прозаист, драмски писац, песник. Рођен 1928. у Суботици, умро 2011. у Београду. Био је члан Литерарне редакције Радио Београда од 1949. до 1951. Уређивао је часопис *Младоси*, *Књижевне новине* и двонедељник *Данас*. Више деценија био је угледни сарадник *Трећеј програма Радио Београда*.

Објавио је збирку песама *Кућа без крова* (1951), романе: *Дај нам данас* (1954), *Мишоловка* (1956), *Чисти и њрљави* (1958), *Излазак* (1960), *Ахасфер или њракшаи о њивској флаши* (1964), *Декартова смрт* (1996), есејистичке и теоријске књиге: *Пенџаграм* (1966), *Философија њаланке* (1969), *Биће и језик у искуству њесника српске културе двадесетог века*, у осам књига (1983) и *Бекет њријашељ* (2000), радио-драме: *Саобраћајна несрећа* (1958), *Велики Емануел* (1959), *Изненађење* (1959), *Еуридика* (1961), *Икаров лет* (1962), *Литионов чај* (1964), *Обична, ох, кокошка* (1966).

За роман *Излазак* добио је НИН-ову награду, за *Философију њаланке* и *Биће и језик* добио је бројна признања: од награде “Ђорђе Јовановић” до награда АВНОЈ-а и “Мирослав Крлежа”. После романа *Декартова смрт* (1996), доживљава нови, снажан талас постмодерне рецепције. У периоду 1958–1967. Радио Београд је емитовао Константиновићеве драме које је режирао Василије Поповић (Павле Угринов). Камерна сцена Круг 101, Народног позоришта у Београду, отворена је 1962. године драмом *Саобраћајна несрећа* у режији Арсе Јовановића. Његове радио-драме превођене су и извођене на више језика. Драма *Велики Емануел* уврштена је у немачку *Анџолоџију радио-драме*, *Сјекшакулум*, а уз најпознатија остварења Бекета, Јонеска, Пинтера и др. *Икаров лет* приказана је и као ТВ драма на берлинској телевизији, а целокупна антологија југословенске радио-драме у издању Хорст Ердман Ферлага носи назив управо по њој.

Радомир Константиновић

Липтонов чај

радио-драма

ЛИЦА:

I ГОСПОЂА
II ГОСПОЂА
АНТОН

.....
РАДИО-ТЕЛЕВИЗИЈА БЕОГРАД, НЕДЕЉА ЈУГОСЛОВЕНСКЕ РАДИО-ДРАМЕ 1964.

Наслов радио-драме: ЛИПТОНОВ ЧАЈ

Аутор: Радомир Константиновић,

редитељ: Василије Поповић

Улоге тумаче:

I ГОСПОЂА, II ГОСПОЂА: Невенка Урбанова, Антон: Божидар Дрнић

Тонмајстор: Марјан Радојчић

Трајање: 61.30

Датум премијере: 2. март 1964.

АНТОН: Још мало шећера.

I ГОСПОЋА: Свакога дана, свакога дана.

АНТОН: Јеси ли ми сипала шећер или ниси? Колико је часова?

I ГОСПОЋА: Свакога дана у пет часова ми пијемо чај.

АНТОН: Па шта? Ја мислим да је већ прошло пет. Али где је мој часовник?

I ГОСПОЋА: Зар га ниси однео на оправку? Тај твој лепи часовник за који толико бринеш да га неко не украде? Ох, Антоне. Мислим да се не осећам добро.

АНТОН: Охладиће ти се чај. Увек пијеш хладан чај.

I ГОСПОЋА: Антоне, морам нешто да ти кажем. Сад одмах морам да ти кажем.

АНТОН: Јеси ли ми сипала шећер?

I ГОСПОЋА: Јутрос на пијаци, чујеш ли? Одједном сам хтела да вичем. Хтела сам да вичем, чујеш ли? Да вичем: дођите код нас на чај, дођите у пет часова да пијемо чај. Дођите у пет, дођите у шест. Дођите у поноћ, ми смо увек код куће. *(Пауза.)* Ето. *(Пауза.)* Ћутиш? Смејеш ми се? Само се ти смеј. Наишла је једна госпођа. Имала је лисицу. Дођите код нас на чај, рекла сам. Мислиш да нисам рекла? Боже, моја глава. Тако се чудно осећам, Антоне. Спава ми се. Толико има људи, знаш ли, Антоне, колико има људи? Сви они пролазе, и нико од њих, али нико не дође никада да пије с нама чај. Они уопште не знају да сам ја овде и да их чекам да пијемо чај. Ја сам, Антоне, за њих мртва. Јесам ли онда мртва или нисам? – Ох, госпођо, рекла сам, ми пијемо Липтонов чај.

АНТОН *(Уилиће се у њен говор.):* Госпођа са лисицом? Зовеш непознате људе на чај. Ко је то још чуо! Зовеш људе са улице на чај, а они... они могу да буду неки пробисвети, неки... лопови...

I ГОСПОЋА: Увек узимам оригинално паковање Липтоновог чаја. Показаћу вам кутију кад дођете, јер морате да дођете, јер није могуће да нећете да дођете.

Звони. То су они. Отвори. Откуд знаш да су лопови – Ох, добровече, госпођо. Уђите само, овде сам. Не бојте се ништа. Ко је то с вама? Ваш муж. Баш се радујем. Толико се радујем да ме је помало страх. Добровече, господине. Хвала лепо што сте дошли. Скините шешир. Шта, немате шешир? Свеједно, скините шешир. Боже, што сте покисли. Малочас није падала киша а сада пада. Понекад је све то врло чудно с кишом. Али *(забринуто)* зашто стојите тако. Као неке лутке. Зар не умете да кажете: добровече? Ох, реците: добровече, то је бар просто. Све је врло просто. *(У уверењу.)* Знате, он не воли госте. Али ја обожавам. Понашајте се слободно, као код своје куће. Ох, добровече госпођо. Ох, добровече, господине.

II ГОСПОЋА: Добровече, госпођо.

I ГОСПОЋА: Хвала. Већ сам се уплашила да не умете да кажете добровече. Антоне, госпођа је рекла добровече. Кажи добровече госпођи.

АНТОН: Још мало шећера.

I ГОСПОЋА: Онда... добровече, господине... господине...

II ГОСПОЋА: Господин Адам. Мој муж.

I ГОСПОЋА: Адам? Дивно име. Баш се радујем, господине Адаме, што се зове Адам. Знала сам да се зове Адам. Откуд сам знала? Госпођо, ја никад нисам видела господина Адама али га ипак познајем, и нисам знала да се он зове Адам а ипак сам знала. Добровече, господине Адаме. Волите ли горак чај или с мало шећера? Изјасните се слободно, нећемо ваљда да штедимо шећер? Али, госпођо, зашто мени господин Адам не каже добровече?

II ГОСПОЋА: Сиромас Адам. Јадни Адам. Он је слеп, госпођо. Ја ћу да кажем добровече уместо њега: Добровече, госпођо. Јесте ли сад задовољни?

I ГОСПОЋА: Слеп? Ко би рекао? И како он може да буде слеп кад ја не знам да је он слеп? Или можда и то знам? Врло чудно. Али, најзад, главно је да сте дошли да пијете с нама чај. Али *(изненађено)* гос-

пођо, зашто пијете чај стојећи? Седите! Ја мислим да најпре треба да седнете па да онда пијете чај. Чак мислим да треба да сачекате да вас ја понудим чајем. Оставите ту шољу, безобразнице. Господине, Адаме, седите.

II ГСПОЋА: Добровече.

I ГСПОЋА: Не знате колико сам вас чекала! Већ сам мислила да не могу више да вас чекам. Мала моја. Потпуно сам дигла руке од вас. Веровала сам да сте и ви као и сви остали који пролазе улицом. Мислила сам: та не уме ништа друго него само да прође. Та госпођа са лисицом. А где вам је лисица? Али седите, забога! Ваљда не чекате да ја седнем уместо вас?

АНТОН: Још мало шећера.

I ГСПОЋА: Зар то није чудно? Сви чекате да ја радим све.

АНТОН: Још мало шећера. Јеси ли ми сипала шећер?

I ГСПОЋА: Али ваљда није моја дужност да говорим уместо вас, да пијем чај уместо вас, да кажем добровече уместо вас! Али седите, господине Адаме! Треба да пијемо чај. Зар никада нисте пили чај? Узмете шољу, принесете је устима, па пијете. Ако се не разумем у друге ствари, ја се разумем у чај.

АНТОН: Колико је часова?

I ГСПОЋА: Не обраћајте пажњу на њега. Држите се природно. Тако. Завалите се мало у столицу. Не гледајте га. Можете још да му будете сумњиви! Брзо, насмејте се. Нећу ваљда ја да се смејем уместо вас.

II ГСПОЋА: *(Вештачки смех.)*

I ГСПОЋА: Врло добро. Уз чај слободно можете и да се смејете. Антоне, јеси ли ме чуо? *(Пауза.)* Јеси ли ме чуо како се смејем? *(Пауза; љасније.)* Ја сада имам госте. Антоне, пијем чај и смејем се. Проводим се изванредно.

АНТОН: Колико је часова?

I ГСПОЋА: Врло важно колико је часова.

АНТОН: Где је мој часовник? Малочас је био овде?

I ГСПОЋА: А откуд ја знам где је твој часовник? Можда си га дао на оправку, можда ниси. Откуд ми знамо где је твој часовник? Не мислиш ваљда да госпођа и господин Адам треба да воде рачуна о твоме часовнику? Антоне *(уљашено)*, нећеш ваљда због тога часовника да пропадне мој чај? Уосталом, имаш већ годинама тај проклети часовник, а ја први пут имам госте. Кад они оду тражићемо часовник. Шта? Шта си рекао? Не чујем те добро, Антоне! Ако га нађемо? Па шта с тим, драги мој? Нека то буде твој прилог моме чају. Један мали поклон који си ми направио. *(Усхићено.)* Да! Зар не можеш да замислиш да си ми поклонио тај часовник? Ох, одавно сам желела да ми га поклониш. *(Пауза.)* Госпођо, господине Адаме? Видите ли шта сте урадили? Али, седите, молим вас! Лепо сам вам рекла да седнете! Држите се природно, као да нисте украли сат. Заиста нисте? Дивно. Али ко је онда украо? Господин Адам? Ко би се томе надао од вас? Изгледате сасвим пристojно. Лепо сам вам рекла, господине Адаме, да седнете, али ви нисте хтели да седнете. Тако је то кад човек мене не слуша. Закашњавао је седам минута на дан и то, замислите само! Сваког дана! Невероватно, зар не? Могла бих рећи да сам мученица цепног часовника свог мужа. Знате ли ви шта значи то? Седам минута! Пазите да не разбијете шољу. Дакле, ако је поноћ, онда је седам минута до поноћи. Али ако је *(пауза)*, ако је, рецимо, четири сата и седамнаест минута, колико је онда? Треба израчунавати. Треба имати хартију и оловку... Такав часовник не вреди ништа. А он, он толико брине за један такав часовник. А зар би човек смео и један секунд да поклонитом часовнику? Баш сте ви, госпођо, нека жена која ништа не разуме. Антоне, па она је глупља од мене! Фино што сам вас позвала на чај: нека види да нисам најглупља жена на свету. Нећу више да се мучим са тим часовником. Или га дај на оправку или га баци! Знате, госпођо, он не сме да га да, јер се боји да га неко не украде.

АНТОН: Откуд знаш да га нисам дао на оправку?

I ГСПОЋА: Како, дакле, он може да украде часовник који није у кући? (*Антиону.*) Хајде, реци. Или мислиш да ја сањам па можеш у сну да ми кажеш шта хоћеш? Вараш се, драги мој. Ја сам и у сну паметна. Госпођо, па ви нисте ни окусили чај!

II ГСПОЋА: Па ја стално пијем чај, јер ви стално говорите.

I ГСПОЋА: Пијете, а шоља вам је празна. Ако говорим, то је у интересу господина Адама. Или вас то уопште не занима? Уопште се не узбуђујете? Како то? Можда (*пауза*), можда сте навикли да господина Адама називају лоповом, џепарошем, обичном лопужом. Срам вас било. Имате дивну лисицу. (*Усиљеним тоном лаке конверзације.*) Одакле вам? Та немојте? А што и да вам не купи кад је лопов? Ја немам лисицу. Немам чак ни овцу. Немам чак ни пацова. Просто да човек не поверује. Али ја то не желим. Ја никад не бих носила кожу одраног пацова. Ја пијем чај. Ја сањам свашта, то је истина. Али никад не сањам одраног пацова. Могу да сањам лопова. Могу да сањам чак и вас, лепотице. Могу да сањам чак и господина Адама. Шта вам то смета, да вас мало сањам? Ох, госпођо, пустићемо господина Адама да оде. Довиђења, господине Адаме. Али, пре него што нас напустите (и то одмах! сместа!) узмите један колачић. Узмите пет колачића. Не, узмите десет. Напуните џепове. Узмите све колачиће. Слободно, ја вам дајем. То вам је награда зато што сте дошли, иако сте лопов. Откад крадете? Од детињства? Или вам је ово први пут? Јесте ли специјалиста само за неке ствари, или крадете све што вам дође под руку? Како сте само вешто украли овај часовник. Довиђења, господине Адаме.

АНТОН: Још мало шећера.

I ГСПОЋА: Чекај док испратим господина Адама. Право само, господине Адаме, право! Али не тамо, шта вам је? Тамо је зид, пошли сте према зиду. Ох, гос-

пођо, реците му, бојим се да не удари у зид. Код нас је тако тесно, зар не? Ми никад не можемо да позовемо више од два госта. Уосталом, ми немамо ни довољно шоља за чај. Добро је, господине Адаме, сад сте на правом путу! Најзад! Једна, две, три. Само четири (*пауза*) шоље, а било их је шест. То је успомена од моје маме. Где су још две шоље? Сада ми је одједанпут то чудно. Све ми је чудно. Сада опет десно, тако... десно! Ипак ви нисте тако рђави, господине Адаме, као што се прича о вама. Гле, како управљам њиме као да је он неки бицикл а не господин Адам. Госпођо, да ли се љутите што управљам њиме као да је бицикл? Јесте ли некад возили бицикл? Дивно. Десно, господине Адаме. Сад опет лево. Сад право. Само право, дакле ни лево ни десно. Ох, сад је све одједном тако просто, тако страшно једноставно. Зар свет, госпођо, није веома прост? Станите, укочите, господине Адаме, стигли сте до врата. Тако. Подигните десну руку. Јесте ли је подigli? Врло добро. Антоне, видиш ли колико је он послушан и како ради све што ја хоћу? Кад си ме ти тако слушао? Никад, никад, никад. Господине Адаме, јесте ли нашли кваку? Госпођо, пијете ли чај? Штета, госпођо, што је лопов; али дивно је што је слеп. Само се бојим да не падне низ стенице. Бојим се да не заборави шешир. Где вам је шешир, господине Адаме? (*Пауза. Са страхом.*) Антоне. Па врата су закључана! Животињо! Знала сам да си закључао врата. Госпођо, узмите још мало чаја. У животу нисам видела човека који толико воли да се шали као он. Али с тим смо морали унапред да рачунамо. У животу треба примити ведро све што се догоди. Ја сам сад врло ведра. Ево, ја се чак смејем. (*Смеје се.*) Дакле, господине Адаме, ви сте наш затвореник. Ми смо вас ухапсили. Јесте ли ви већ били у затвору? Нисте? Па једном и то мора да се деси, драги мој. Зар не, госпођо? Гле, кад сте ушли, коса вам је била црна. Сада је међутим плава. Мислим да би вам боље одговарала црна коса. Али

ако вам се више свиђа плава коса, нека вам буде!
Изаберите боју косу коју хоћете.

II ГОСПОЂА: Ох, госпођо.

I ГОСПОЂА: Само реците, не устручавајте се ништа. Баш ме интересује шта ћете да кажете. Само ја говорим а ви ћутите. То није лепо, то није учтиво. Дакле! Храбро, храбро!

II ГОСПОЂА: Ја не могу да пијем чај.

I ГОСПОЂА: Не? А зашто ми то нисте рекли јутрос кад сам вас позвала на чај? Зашто ми то нисте рекли чим сте дошли? Не, госпођо, тако то не може да иде. Узмите своју шољу.

II ГОСПОЂА: Али како ја могу да пијем чај док Адам стоји тамо код врата?

I ГОСПОЂА: Боже, госпођо, баш ме чудите: па он можда тако воли. Ја се трудим да пружим пуну слободу. Шта вам фали код мене? Малочас сте имали лисицу, сад имате пацова. Гле, гле, немате више пацова него јагње. Тим боље иако не волим јагње око врата. Јагње скаче по ливади, ливада је зелена, јагње је бело. Одавно нисам била на ливади. Баш бих волела да једном пијем чај на ливади. Хоћете ли да одемо једанпут заједно на неку ливаду и да тамо пијемо чај? Да ли су ливаде тако заиста далеко као што се прича? Кажу да понекад тамо има месечине. Да ли је то истина? Али ако падне киша, шта ћемо да радимо?

II ГОСПОЂА: Бојим се, госпођо.

I ГОСПОЂА: Ништа се ви не бојте, кад сам ја с вама. Још мало шећера?

II ГОСПОЂА: Нећемо ваљда овде да останемо заувек, заључани у овој соби? Да пијемо овај чај бесконачно? Ох, па то је нечувено. Мени се чини да је ово неки рђав сан.

I ГОСПОЂА: Не извољевајте, мала моја! Ја уопште не желим да се пробудим. Осећам се божанствено. Зашто да не будемо увек заједно? У међувремену

ви мењајте лисице, овце и пацове колико хоћете. Мењајте своје очи, своју косу. Ја бих стално кувала воду за чај. Имамо довољно чаја, још једну целу кутију. Имамо шећера. Зар не верујете? Али (*уилашено*) кад нам нестане? Па ништа. Отрчаћу да купим. Не бојте се, брзо ћу да се вратим. Страх ме је само на улици да се не пробудим, па кад се вратим овамо да вас не нађем. Али трчаћу, држаћу чврсто затворене очи. Али ако ме ауто прегази? Ох. (*Устраху.*) Да нисам ја сада на улици и неки ауто баш намерава да ме прегази? Да ме није већ прегазио, па сам ја сада у болници? Пробудити се, устати, побећи. Одмах, брзо, брзо.

II ГОСПОЂА: Одмах. Брзо, госпођо! Шта чекате?! Брзо.

I ГОСПОЂА: Лажљивице. Видите ли како хоћете да ми подвалите? Сви хоћете да ме пробудите. Али ништа вам не вреди. Ја се не дам. Нисам ја баш тако глупа као што мислите. Ја се снађем увек... У последњем тренутку се снађем. Ја се брзо окренем... вратим се овамо! Ту сам. Нисам ли ту?

II ГОСПОЂА: Тако нешто ја никад нисам видела! Ја никад не могу да сањам као ви. Баш никада нећете да се пробудите? А када бих вас ја сада, на пример, гађала чајником?

I ГОСПОЂА: Оставите чајник! То је успомена од моје маме. Како се само усуђујете? Како би вама било да вам ја дођем у госте па да вас гађам чајником? Уместо да ми будете захвални што сам вас научила како се пије чај, ви још хоћете да ме гађате чајником! Стидите се, госпођо!

II ГОСПОЂА: Ох, опростите ми, госпођо. Али да сте ви на моме месту...

I ГОСПОЂА: Доста. Разумем: није вам лако. Да ми је муж лопов не би ни мени било лако. То је сигурно. Али треба ли зато још да будете груби према мени? Према мом чајнику? Према мојој мајци и њеној успомени?

II ГОСПОЂА: Откуд знате да ваш муж није лопов?

I ГОСПОЂА: Ваш муж је лопов, џепарош, лопужа, а не мој. Господин Адам је лопов, а не онај јадни човек коме још нисам стигла да сипам шећер у чај. Јадни Антоне, хоћеш ли још шећера?

II ГОСПОЂА: Али откуд ви знате да је Адам мој муж? Господин Адам мој муж? Глупости. Па ја га сад први пут видим у свом животу; ако је лопов, то су његове ствари. Не можемо сви да будемо поштени. Мора неко да буде и лопов да би други били поштени, зар не? Ви сањате, мала моја. Дали сте ми шољу чаја и мислите да уз то треба да ми дате и господина Адама. Зар не, Антоне, да се ми дивно слажемо! Истина, немамо деце, али имамо веома леп џепни часовник! То није лепо од вас. Звали смо вас на чај, а ви...

I ГОСПОЂА: Ма шта то говорите?

II ГОСПОЂА: Примили смо вас у кућу, а ви сте лопови.

I ГОСПОЂА: Али ово је моја кућа, моја рођена кућа, сваки педаљ у њој познајем, сваку ствар. Ко брише прашину у овој кући, ја или ви? Ко пере прозоре овде? Ако сте тако паметни, онда ми кажите шта има иза врата? А, не знате? Кажите ми... кажите шта има у фрижидеру? Одговорите. Брзо. Кажите која паста за зубе је у купатилу?

II ГОСПОЂА: Нисам ја дужна да вам се исповедам.

I ГОСПОЂА: Ухватила сам вас. Лажљивица. Иза врата је секира, мала моја.

II ГОСПОЂА: Секира? Шта ће вам секира? Викаћу упомоћ.

I ГОСПОЂА: У фрижидеру је пакло маргарина. Волите ли маргарин? Шта, извољевате? Па сигурно, кад сте једна лоповска госпођа. Да сте поштени волели бисте маргарин. И пола пилета. У купатилу су два сапуна, четка за зубе, мој и његов чешаљ, пешкири. Кућа је моја. Опростила сам вам све: није лако бити жена једног лопова.

II ГОСПОЂА: Госпођо, да ли сте ви сигурни да је Адам лопов? Адаме, зар си заиста лопов? Али како то кад јутрос ниси био лопов? Јаој, Адаме, ја сам крива за

све. Ја сам те довела овамо. На чај код ове (*пауза*) сироте јадне госпође којој никада нико не долази на чај. Госпођо, па ми смо вас сажаљевали!

I ГОСПОЂА: Сажаљевајте ви себе а не мене!

II ГОСПОЂА: Зар верујете да не постоје никакви разлози да вас човек сажаљева?

I ГОСПОЂА: Можда су постојали некада... ти ваш глупи разлози. Али више не постоје.

II ГОСПОЂА: Ви сте срећни?

I ГОСПОЂА: Ја сам срећна.

II ГОСПОЂА: Али како можете да будете срећни кад немате чак ни једну лисицу као ја? Чак ни једну шугаву лисицу! Најзад, погледајте се у огледалу, мала моја. Имате ли огледало?

I ГОСПОЂА: Чини ми се да се одавно не гледам у огледалу.

II ГОСПОЂА: То је паметно, веома паметно. Ви нисте само поштени него и паметни. Необично лепа комбинација; рекла бих ипак помало чудна. (*Са жестином.*) Зар заиста мислите да бих ја седела са вама, овде, да ме нисте овде закључали? Ето како свет може да буде са вама, само ако га закључате овде, у овој соби. Какав ваздух! Заудара на буђ, као у сваком затвору! Ми нисмо ваши гости. Ми смо ваши ухапшеници. Шта чекате? Што нас не вежете? Хајде, узмите нешто, шта било, па нас вежите. Узмите машину од вашег мужа па ме вежите за столицу. Шта чекате? Нећете ваљда да ја саму себе вежем?

I ГОСПОЂА: Ја сам ту машину јутрос испеглала. Ви немате појам како се машине тешко пеглају. Да ли ви сами пеглате машине господину Адаму? Какву он машину носи? Замислите, ја не знам какву машину има господин Адам. Није ли то чудно? Плаву? Црну? Са пругама, или можда са малим круговима. Ја највише волим са пругама. То је отменије. А ви? Знала сам, Антоне, чујеш ли шта каже госпођа? И она мисли да је отменија са пругама. Сви то мисле, само ти не мислиш. Ох, госпођо (*шоном лаке кон-*

верзације, али с најором), заиста је тешко с њима: кад себи нешто уврте у главу, нико не може да их освести. Човек може да ради све шта хоће, али у питању боје машине он ипак мора да се саветује са својом женом. Слушате ли ме?

II ГСПОЋА: Којешта, ни на памет ми не пада да вас слушам! Али говорите ви само, ако вам се говори. Ово је ваша кућа, а ми смо ваши затвореници.

I ГСПОЋА: Али боја машине мора да се слаже са бојом чарапа, зар не? Ја волим да се све боје слажу. Уопште, обожавам слагање. Мрзим свађу. Госпођо, молим вас, немојте да се свађамо. Па ми смо две саме несрећне жене.

II ГСПОЋА: Ја баш нисам несрећна. Ако је лопов, па шта? Бар не морам да му дајем џепарац. Не мора као ваш муж да броји колико цигарета попуши на дан. Може да пуши неограничено.

I ГСПОЋА: Можда је то тачно. Али, шта ако броји? Само нека он броји и нека ми буде жив и здрав. Не мислите ваљда да желим да ми муж умре? Ја никада то нисам желела. Кунем се. Верујете ли бар то, драга пријатељице! Понекад, да, ја чак сањам да је он умро. Онда плачем. Немате појма колико плачем. Он ме пробуди. Престани да плачеш, каже ми, не могу да спавам. А ја кажем: Сањала сам да смо закаснили на воз. Нећу ваљда да му кажем да сам сањала да је умро? Шта мислите, колику пензију бих ја добила? Не будите смешни. Али ја сам чула (*иласом њоверавања*) да се од пушења добија рак. Ја кажем: није ми до новца. Нисам ја као неке друге жене. Али ипак, Антоне! Зар хоћеш да добијеш рак?

II ГСПОЋА: Ми пушимо шта хоћемо, носимо шта хоћемо. Путујемо. Баш смо се јутрос вратили из Венеције.

I ГСПОЋА: Ма немојте. Како је у Венецији?

II ГСПОЋА: Дивно. Мада ми се више свиђе у Рио де Жанеиру. Јесте ли били у Рио де Жанеиру? Штета. А у Александрији? Знала сам. Чак ни у Лондону? Па не седите ваљда само између ова четири зида?

Али то је ту, ту, ту, сасвим близу. Немате појма како је близу. Свет баш и није велики као што се вама чини. Данас су саобраћајне везе изванредне. Понекад летимо авионом. Јесте ли ви летели авионом? Забога, госпођо, па ви као да живите у средњем веку, и то још са секиром иза врата! Јадна моја пријатељице. Ми летимо понекад авионом, понекад се возимо спаваћим колима. Само Пулмановим. Али најчешће идемо аутомобилом. То је ипак најбоље, човек не зависи ни од кога. Истина, ја не подносим велику брзину.

I ГСПОЋА: Лажљивице! Како можете да се возите аутомобилом кад је господин Адам слеп? Антоне, чујеш ли шта она све говори? Слушај. Иде на нерве. Госпођо, немојте да ми газите по живцима, јесте ли чули?

II ГСПОЋА: Па шта ако је Адам слеп? Ми држимо шофера.

I ГСПОЋА: Онаквог правог, са шоферском капом на глави?

II ГСПОЋА: Па сигурно. Адам плаћа све. Ја не морам ни за шта да бринем. (*Изненађено.*) Гле, шта ја то видим? Ох, каква лисица! Права сребрна лисица? То је моја лисица, да сте је сместа вратили! Адаме, она ми је украла лисицу. Лоповице! Ја сам жена једног лопова, али не крадем сама. Натраг моју лисицу.

I ГСПОЋА: Руке к себи, девојчице! Каква лисица! Погледајте боље.

II ГСПОЋА: Па то је... то је пацов, прави бизамски пацов! Одакле вам!

I ГСПОЋА: Гледајте ме сада, гледајте ме!

II ГСПОЋА: Шешир! Какав шешир! Адаме, зар те није срамота? Зашто ми никада ниси купио овакав шешир? Одмах да си украо овај шешир. Госпођо, немојте да ме плашите. Да ли је то нојево перо на шеширу? Дајте ми овамо то перо. То је за мене не за вас. Ја сам лепа. Ви сте ружни и стари... Ох ви... како сте (*уилашено-усхићено*) лепи! Ја још нисам видела

тако лепу жену. Али како то? Кад смо дошли овамо били сте ружни као лопов. Зар није била ружна, Адаме? Зашто само стојиш тамо и ћутиш? Ако нећеш да кажеш где си сакрио тај проклети часовник који не вреди ни пет пара, можеш бар да кажеш да је она била ружна! И била је стара, сећам се добро. Били сте стари, заиста достојни сажаљења, а сада (*пауза*), сад сам ја стара, ви ме сажаљевате, видим то, не можете да сакријете. Ви сте (*пауза*) вештица.

I ГСПОЋА: Шта ћете. Све лепотице су увек вештице. Зар нисте знали?

II ГСПОЋА: Ви можете све што хоћете. Ви сте дух, фантом. Бог.

I ГСПОЋА: Зар сумњате, јадно дете?

II ГСПОЋА: А ја не могу ништа, је ли тако? Јесте ли тако рекли? Ја сам сада овде, на овој столици, зар не?

I ГСПОЋА: Почињете да схватате.

II ГСПОЋА: И Адам је тамо, код врата, стоји и ћути?

I ГСПОЋА: Браво! (*Пљеска рукама.*) Ура, ура. Ви напредујете.

II ГСПОЋА: И сад сам ја ту, и гледам га... и ја сам ја као ја, заувек: и Адам, ох, госпођо, и онај тамо Адам је Адам као Адам, који је само Адам и опет само Адам (*пауза*), заувек? (*Пауза.*) Адам је Адам као што је столица-столица? И ту ништа не може да се промени? Све што јесте остаје како јесте заувек. Столица, госпођо, остаје столица. Ох, госпођо!

I ГСПОЋА: Напред, напред, на добром сте путу. Само храбро.

II ГСПОЋА: И столица је увек била само столица! И Адам је увек био само Адам? (*Вичући.*) Али ја то нисам знала! Ја нећу то да знам, ја хоћу да изађем одавде. Адаме, немој да будеш Адам. Учини нешто, чујеш ли ме. Какав је то свет који је овај свет заувек?

I ГСПОЋА: Антоне, Антоне! Баш је штета што ово не можеш да чујеш? Али, душо моја, тужна моја лоповска госпођо, шта бисте ви хтели? Да столица, рецимо, буде шоља за чај? А шоља да се претвори

у орман? Али из чега бисмо пили чај? Из столице, из ормана? Хоћете ли то? Ох, ја сам једна врло љубазна домаћица. Само реците. Ја ништа не ускраћујем својим гостима. Морали сте само раније да ми кажате.

II ГСПОЋА: Адаме, немој да стојиш. Седи на земљу, тако је сигурније.

I ГСПОЋА: Гледајте сада столицу, а не господина Адама. Сад ће столица да полети.

II ГСПОЋА: Ох, Адаме, гледај: столица лети! Она лебди у ваздуху. Не, сад је опет пошла... Она лети као нека птица, као авион. Пази, Адаме, пази: сад је баш над твојом главом. Метни на главу шешир, брзо. Метни руке на главу. Ох, госпођо, смиљујте се. Немојте да пустите да столица падне Адаму на главу. Њега увек страшно боли глава. Ох, чајник. Моја шоља! Али просуће се чај. Неће? Откуд знате? Па ви све знате. Ви све можете. Сада све лети. Све ствари у соби лете. Само сам ја још на столици. Држим се чврсто за столицу. Молим вас, госпођо, немојте и мене са столицом да дигнете у ваздух. Ја се бојим да летим. Никада нисам летела у авиону, само сам се шалила. Нисам била у Венецији, кунем се. Била сам глупа, била сам зла, зла, рђава. Молим вас да ми опростите. Ја имам вртоглавицу. Не смем ни на рингишпилу да се возим. Чак избегавам и лифтом да идем. Лифтови су несигурни. Шта ако се конопца прекине? Немојте, госпођо, да ме закачите за лустер, за плафон. Али ко је видео да гости висе о лустеру и да пију чај на плафону! Молим вас. Ох, столица слеће, шоља атерира на сто. Хвала вам. Бићу вам за ово захвална до гроба.

I ГСПОЋА: Дакле? шта сам вам казала?

II ГСПОЋА: Ја вам се дивим, госпођо. Ја вас мрзим. Опростите ми што вас толико мрзим.

I ГСПОЋА: Не секирајте се, девојчице. То бар није никакво чудо: богови се увек мрзе. Није лако бити бог. Није лако правити чуда. Човек се излаже зависти

просечног света. Ја то одлично знам, будите сигурни. Али, шта ћете: неко мора да буде бог. Неко мора да буде лопов, неко домаћица а неко бог. Наравно, кад све узмем у обзир, ја ипак више волим да будем бог. С времена на време, као за награду за све друге тешкоће и искушења кроз која пролазим, ја бивам и награђена. Свет остаје, као сада, одједном лак и прозрачан! Свет је испуњен невероватном лакоћом! Малочас сам још једва могла да подигнем ову шољу са чајем. Чак ми је и кашичица постајала сваког дана све тежа. Али то је прошлост! Што да се сећам? Боже, па вама се сигурно чај охладио?

II ГСПОЋА: Попићу ову шољу чаја одмах, госпођо.

I ГСПОЋА: То ми је мило да чујем.

II ГСПОЋА: Попићу цео чајник ако хоћете... Слушаћу вас. Бићу ваша служавка.

I ГСПОЋА: Није лоша идеја. Одавно ми је потребна једна служавка. Али да не крадете шећер, можда?

II ГСПОЋА: Не, госпођо. Не крадем шећер.

I ГСПОЋА: Уосталом, с времена на време можете да украдете мало шећера.

II ГСПОЋА: Хвала вам, велико вам хвала, госпођо!

I ГСПОЋА: Али немојте главом да се шалите да употребљавате моју помаду.

II ГСПОЋА: Нећу, госпођо.

I ГСПОЋА: Уопште, да нисте дирнули моја козметичка средства! Спаваћете ту, на столици.

II ГСПОЋА: Да, да, госпођо. Све што ви хоћете.

I ГСПОЋА: Једанпут недељно имаћете излазак. Четвртком, зар не? Онда ћете моћи да одете до предсобља и да разговарате мало са господином Адамом. Не прекидајте ме! Језик за зубе! Можете и да се љубите, ако баш хоћете. Знам ја вас, служавке: увек се љубите. Али постарајте се да ја то не видим. Не подносим такве ствари.

II ГСПОЋА: Све ћу да радим, госпођо. Само нећу више да видим Адама! Ох, госпођо, служићу вас, али

учините да.. да Адам више не буде тамо. Отерајте га, госпођо. Нека дуне ветар, и нека однесе Адама... Да, да, Адаме, нека те ветар однесе! Госпођо, нека га аутобус прегazi... Ох, госпођо, имајте срца! Ви сте зли! Пакосни и зли. Ја вас мрзим, мрзим, мрзим.

I ГСПОЋА: Мрзите ме колико хоћете. Нећу.

II ГСПОЋА: Зар се бојите да бих ја неком рекла? Драга моја пријатељице. Ако се нас две не бисмо разумеле, зар не? Баш сам срећна што сте ме позвали на чај. Какав чај, ко би се надао?

I ГСПОЋА: Липтонов чај. Оригинално паковање. Али нећу па нећу.

II ГСПОЋА: Онда бар учините да он не буде лопов. Нека буде Адам, али Адам који није лопов. Могоа би сасвим лепо да пије с нама чај. Ваљда не желите да пијете чај с једним лоповом, ви, једна тако поштена жена.

I ГСПОЋА: Па шта ако сам поштена? Ја баш волим што је он лопов!

II ГСПОЋА: Госпођо, знате ли шта говорите?

I ГСПОЋА: Наравно. Нећете ви ваљда да ме учите. Волим што је лопов. Волим што сте ви једна лоповска госпођа. То вам отворено кажем, иако нисам имала искуство с лоповима.

II ГСПОЋА: Али, госпођо.

I ГСПОЋА: Замислите да су дошли неки поштени гости! Па то би био ужас. *(Тоном уверавања.)* Ти поштени, мала моја, имам их пуну капу. Они су, рећи ћу вам, ужасно досадни. Овако, било је врло занимљиво, то не можете да спорите! Да сте којом несрећом поштени... па то би било ужасно, а ја... ја бих била као и до сада. Једна проста, глупа, глупа, глупа жена која не може... чак ни кашичицу за чај да подигне. Погледајте само мог Антона, молим вас! То је мој некадашњи муж, зар га се не сећате? Још је ту. Не знам, истина, колико ћу овде да га трпим. Можда ћу да га отерам с места, а можда ћу ипак да му допустим да ту станује. Заузима само једну столицу.

Погледајте га само: како је то један ужасно досадан тип, и чак (*шайаџом*), чак страшно глуп. Таквог глупака као што је он нисам видела у свом животу! Не? Не налазите да је глуп? Слободно реците. Он вас не чује. Он о свему овоме појма нема. Он чак не зна ни да сте ви овде. Шта кажете? Чудите се? Али, забога, како може да зна када вас ја сањам а не он? Истина, он је закључао врата, он вас је увредио, то је тачно. Али само зато, мила моја, што сам ја то хтела. Можда нисам знала да хоћу, не кажем. Понекад нешто хоћу а не знам да хоћу, па просто саму себе изненадим. Да ли ме то плаши? Не, тако је много интересантније. Тако ја себе забављам и проводим се изврсно. Обожавам изненађења. Одједном, ја сам себи врло тајанствена. Све је пуно тајни. Сви сте ви моја тајна. Ви уопште и не постојите друкчије, мала моја, него као моја тајна, коју кријем од вас. И он је моја тајна коју кријем од њега. Волите ли тајне? Али то диже човеку углед у сопственим очима. Шта је човек без тајне? Шта сам ја била – без тајне? Он је знао све о мени. Све? Глупак, какав уображени прости глупак и себичњак.

АНТОН: (*Смеје се.*)

II ГОСПОЂА: Он се сада смеје, госпођо. Зашто се смеје?

I ГОСПОЂА: Јадник. Шта му друго остаје? Казаћу вам, мала моја јадна пријатељице: човек без тајне не може да пије чај. Да бих могла да вас позовем на чај, морам да имам неку тајну коју, уз чај, могу поверљиво да вам саопштим, само вама, и никоме другом!

II ГОСПОЂА: Али он се смеје. Он вас је сигурно чуо.

I ГОСПОЂА: Ништа ново. Покушава да ме пробуди. Али уживам што седим преко пута њега и што он нема појма о свему овоме. Уживам што ово кријем од њега. Он не види ни вас, ни господина Адама. Какав глупак! Могло би сада свашта да се деси, он не би имао појма о томе. Ја бих могла кућу да упалим, све да изгори већ једном, најзад! Ова проклета кућа. Моје шоље за чај. Ви, господине Адаме, он

чак, госпођо, да изгори, и да нема појма да је изгорео. Разумете ли сада какав је глупак са којим сам ја осуђена да живим?

II ГОСПОЂА: Господине Антоне, чујете ли ме? Одазовите се. Она ће да вам упали кућу, ова вештица! Изгорећете у страшном пламену. Зашто се сада смејете? Ми смо закључани. Она ће да нас упали. Пробудите се, господине Антоне. Спасите нас.

I ГОСПОЂА: Јаднице. Све је то узалуд. Вичите ви само, вичите.

II ГОСПОЂА: Ох, госпођо, Адам! Погледајте Адама!

I ГОСПОЂА: Видим га, па шта?

II ГОСПОЂА: Адам држи секиру у руци, госпођо. Ето вам кад држите секиру у предсобљу уместо у подруму. Он има неке намере... Ја знам...

I ГОСПОЂА: Можда и има, шта ја знам.

II ГОСПОЂА: Господине, чујете ли ме? Ми смо у опасности, Адам је узео секиру и сад стоји тамо, али сваког часа може да пође, а онда ће бити касно, онда ће бити страшно. Никада више нећу моћи да дођем код вас на чај. Не могу ваљда мртва да пијем чај. Господине, молим вас: ударите Адама столицом по глави. Будите само пажљиви. Не бојте се, ништа он не види. Али изујте ципеле, јер он чује. Не знате ви како добро он чује. Нико не зна Адама. Ни ја га нисам познавала. Мало му је што је био лопов, него хоће да буде и убица! Адаме, немој да се љутиш на мене. Схвати ово као неку малу операцију. То је за твоје добро, душо. Господине, шта чекате? Не чекате ваљда да ја ударим свог рођеног мужа столицом по глави! Јадан Адам, сиромашни мој Адам. Зар вам нисам рекла да он пати од главобоље? (*Пауза.*) Адаме! (*Изненађено.*) Шта је то сада? Где ти је секира? Госпођо, Адам не држи секиру. Он уместо секире држи у руци руже. Дивне велике црвене руже какве ми никада досад није донео.

I ГОСПОЂА: Не вичите, госпођо. Пре свега, то нису руже него каранфили. Ја не трпим руже. Банално цвеће.

Ја волим каранфиле. Хвала вам, господине Адаме, што сте ми донели каранфиле, заиста сам захвална. Али ипак не могу да примим вашу понуду. Не, то никако! Ја не могу да будем ваша жена.

II ГСПОЋА: Адаме! Адаме! Зар те није срамота?

I ГСПОЋА: Али не због тога што сте лопов, господине Адаме. Ваљда не сумњате? Ипак, ја сам једна озбиљна жена. А затим, ма колико да је мој муж један простак и глупак, кога сам служила као најгора служавка, увек сама, никада са гостима, његов заробљеник, роб, роб! Ипак је он мој муж, и ја имам разумевања за њега. Ја га сажаљевам. Без мене, он би пропао. Он не би знао чак ни коју машину да носи. Кладим се да би носио машину са круговима, а не машину на штрафте! Не, господине Адаме. Човек ипак има неке обавезе. Ако баш хоћете (*шайаишом*), ако желите толико да ме пољубите...

II ГСПОЋА: Украла си ми Адама. Добила си Адама за један стари покварени часовник.

I ГСПОЋА: Па добро онда, господине Адаме. Нека овај сан буде један савршен сан: пољубите ме. Ја вас чекам. Ту сам на столици. Само право, истим путем којим сте отишли. Затим мало лево, мислим... два корака лево, ту је столица... А затим десно... Да, господине Адаме, десно, пазите да не изгубите успут неки каранфил, пазите да не паднете. Чувајте се зида! Нарочито обратите пажњу на зидове. Ту сам, ту сам. Ох, боже. Да се очешљам? Како сада изгледам? Имам ли још шешир са нојевим пером на глави? Имам ли на себи пацова? Или лисицу?

АНТОН: (*Смеје се.*)

I ГСПОЋА: Али, Антоне, смеј се мало после. Молим те, немој сад. Ох, Антоне, изгледа ми да те сад боље чујем него малочас. Љутиш се? Али не треба да се љутиш! Зар си толико ужасно глуп: па ово је само сан, колико пута да ти кажем?

II ГСПОЋА: Смејте се само, господине Антоне. Не пуштајте! Пробудите је. Ево њена глава се већ диже. Она неће али њена глава се диже.

I ГСПОЋА: То је само мирис каранфила. То није моја глава. Антоне, смејеш ли се још? Чини ми се да сам ти сад опасно близу.

АНТОН: Имаш право: дао сам часовник на оправку.

II ГСПОЋА (*Смеје се.*): Адаме, јеси ли чуо? Па ти уопште ниси лопов! Ми сад можемо да идемо кући. Чим дођемо кући, скуваћу ти чај.

I ГСПОЋА: То није истина. То не сме да буде истина. Господине Адаме, нећу ваљда да се пробудим? Не дајте ми да се пробудим, господине Адаме. Али ви сте украли часовник мога мужа. Не мислите ваљда да ћемо да вас пустимо да одете тек тако! Хоћете ли ипак једну шољу чаја? Ево, узмите моју шољу. Хладан је, па шта? Може да се пије и хладан чај. Зар то не знате? Ако нећете, узмите колачиће, нисте их ни пробали! Није лепо, господине Адаме, да се тако понашате. (*Уилашено.*) Не видим вас добро. Не видим вас уопште, господине Адаме, па ви сте лопов. Молим вас, будите лопов. Не смете да ме разочарате. Очи су ми још затворене, али бојим се да се моја глава диже. Варалицо. Ниси у стању ни један часовник да украдеш! А тек да убијеш некога, да упалиш кућу, о томе да и не говоримо! Кладим се да не смеш ни кокошку да закољеш. Госпођо... (*Пауза.*) Ко у вашој кући коље живину? Ћутите? Код нас ја кољем кокошке. Он за то време гледа кроз прозор. Понекад чак оде у биоскоп. Зашто не одговарате ништа? Где сте се сакрили? Али ви немате разлога да се кријете. Сада је касно. Он вас је приметио. Не бојте се. Антоне. Ох, децо, сад ми је потребно много храбрости. Ја се враћам.

АНТОН: Пази, охладиће ти се чај.

Пише > Бранислава Васић Ракочевић

Драматуршка белешка

Сан о пријатељству

Радио-драме Радомира Константиновића, поетички гледано, чине интегралан део његовог књижевног опуса. Иако је у своје време њима постигао извештан успех и ван граница ондашње Југославије, о њима је врло мало речено. Чак нису објављени ни текстови свих драма. Једна од њих је *Лийионов чај*.

Окосница овог драмског остварења заправо је принуда кретања и вечите промене, што му управо даје поетички статус елемента његовог, како драмског тако и прозног опуса. Као и у романима и овде се сукцесивно излагање фабуле замењује фрагментарношћу, низом идеја и мисаоних струјања. Оквир је онирички што додатно поставља сан о пријатељству као једини категорици императив бића и постојања. Покушај одређења свог Ја Госпође I одвија се, као и у његовим романима, у покушајима идентификације и раздвајања од другог, овде конкретно од Госпође II. Зато није случајно што су њих две именоване готово идентично (Госпођа I и Госпођа II), а заправо им нису дата лична имена, што упадљиво сугерише интенцију аутора да укаже на не-

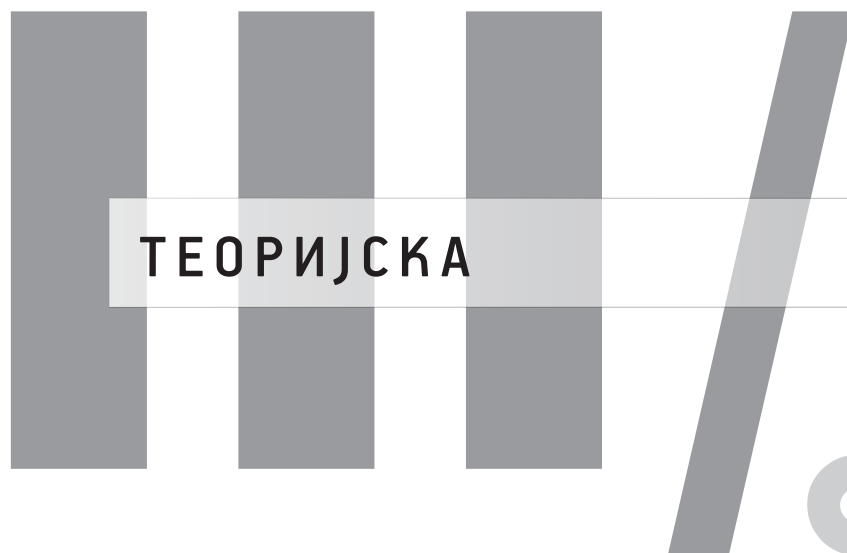
могућност оштрог омеђења индивидуалности једне и друге жене. Јер, треба напоменути, за разлику од њих, мушки ликови су именовани.

Антон и Адам тако представљају неку врсту паралелног тока, паралелног света, света омеђености, јасно задатих граница и свршености. Именовати особу значи подарити јој индивидуалност, одредити је аутентичним границама и подарити јој коначност. То сасвим одговара мушким ликовима с обзиром на њихову пасивну улогу, умртвљеност егзистенције коју репрезентују. Адам је слеп, у више наврата показује се и као глув. Иако његова супруга тврди да може да чује, он стоји у ћошку, заправо у ходнику стана, дакле на периферији и једноставно се не помера. Антон у пар махова подсећа на лутку на навијање, која непрестано механички изговара реченице лишене било какве комуникативне вредности, иако су ти искази заправо истргнути из животног комуникационог контекста, што поново указује на фингираност ситуације која се приказује.

Дакле, језик којим се служи Адам само је привидно језик (“Још мало шећера” и “Колико је часова?”), а у ствари је пуко понављање, као што је и живот, чији је он репрезент, заправо бесмислено упражњавање рутинских радњи без икаквог смисла, без есенције живота. Адам и Антон, чак и именовани донекле слично, дакле, репрезентују “живећу смрт”, задатост и непроменљивост. За разлику од њих, Госпођа I и Госпођа II у току дијалога доживљавају различите трансформације. Госпођа I је на почетку приказана као скрушена, бескрајно усамљена, необразована, ограничених интелектуалних способности, док се на крају представља као Бог, као свемогући ентитет који чини немогуће ствари и, између осталог, потчињава Госпођу II, која је на почетку драме приказана у супериорнијој позицији. Иако се њихов дијалог, с рационалног аспекта, чини готово потпуно бесмислен, он заправо представља управо сам процес трансформације. Нараторка се истражује путем језика, у дијалогу се огледа измена њихових идентитетских одредница. Њихов идентитет се чак у једном моменту потпуно замењује (Госпођа II постаје Госпођа I), а затим се поновно раздваја, при

чему се свака од јунакиња потпуно мења. Овакав процес је поетички топос прозе Радомира Константиновића, те није чудно што је овде препознатљиво представљен. Потребно је истаћи следеће: онај који говори је жив, непрестани говор заправо је императив вечитог кретања, самоистраживања и самонастајања, као и самообнављања. Оног момента када говор престаје, престаје и живот. Зато је Адам постављен као готово мртав и није му случајно додељено слепило као симбол вечитог мрака.

Драма се симболично завршава буђењем, односно повратком у зидовима омеђен простор, дакле у коначну и довршену форму, чиме се наглашава бесмисленост и апсурд живота без самоспознаје, без кретања и без промене. С обзиром на годину у којој је писана и играна, радио-драма *Лийионов чај* потпуно одговара тенденцијама театра апсурда, али представља и једну од карактеристичних поетичких константи дела Радомира Константиновића, чији ће опус у својој самосвојности превазићи време у коме је отпочео свој стваралачки чин.



ТЕОРИЈСКА

Сцена

Пише > Сајмон Шарки

Национални театар Шкотске

“Театар без зидова”

Са енглеског превела > Вера Крмпот

Фебруара 2006. године у десет различитих локалних заједница широм Шкотске основано је десет нових позоришта. Ни једна представа није одржана у конвенционалном театарском окружењу. Све ове продукције или су укључивале локалне становнике или су њима биле инспирисане. Све представе написали су, режирали и креативно водили неки од водећих позоришних стваралаца Шкотске. Публика се окупљала у просторима који су за посетиоце имали одређено значење.

Национални театар Шкотске свету се представио кроз овај храбар приступ позоришном стваралаштву. На насловној страни наше прве брошуре стајала је једноставна порука “Ваш национални театар.”

Десет година касније, створили смо 200 представа, одржали турнеје на пет континената и играли пред публиком коју чини више од два милиона људи.

Ми наш театар зовемо “Театар без зидова.”

Оно што би се могло дешавати у наредних десет година треба да започне размишљањем о ономе што

се догодило током протекле деценије. Створили смо солидну основу у Шкотској и Великој Британији, као и глобалну мрежу сарадника. Потенцијал за раст и могућности да проширимо наш приступ стављају нас на муке. Како да искористимо шансу и прихватимо позив да створимо крајње узбудљиво, релевантно и забавно позориште које неће бити само театар без зидова, већ театар без граница и ограда?

НОВОЈ ШКОТСКОЈ ПОТРЕБАН ЈЕ НОВИ ТЕАТАР

Национални театар Шкотске створен је из неопходности да се консолидује раст у позоришном сектору. Ми, Федерација театара Шкотске, имали смо добру намеру да прикупимо више новца и инвестиција за овај сектор – тако бисмо створили Национални театар који би чинила постојећа инфраструктура и који би репрезентовао разноврсност позоришног стваралаштва у целој земљи.

Предложили смо модел који се неће ослањати ни на неку нову, ни на постојећу зграду. Широм земље би-



Из представе **THE JAMES PLAYS**, фото: Manuel Harlan

ло је већ довољно позоришних зграда које би могле да приме публику, али нама је било потребно више сцена у местима где се окупља публика. Да бисмо створили овакав театар, био нам је потребан новац и снажна инфраструктура.

И тако је почело седмогодишње лобирање код владе Велике Британије, а преко Канцеларије за Шкотску и код Шкотског уметничког савета. Током тих наших напора, истицали смо аргумент да је театар у Шкотској, у својој разноврсности, сврси и контексту, суштински део живота у Шкотској. Док смо формирали аргументе и креирали начин размишљања везан за потенцијале којима смо се бавили, усхићивале су нас могућности које су се нудиле кроз копродукције, сарадњу, размену и гостовања представа као и стварање нових облика театра који може да допре до нове публике на новим местима. Јављао се све већи подстицај и незаустављива жеља да остваримо ову визију. Истовремено, Шкотска је започињала сопствену ренесансу уметности и културе. Самопоуздање уметника прелило се и на цивилни и политички дискурс, па је убрзо започело лобирање за владу Шкотске.

Након неколико година замишљања и демонстрација вредности које је изнедрила ова ренесанса, рођена је влада Шкотске, а један од првих закона који је донет створио је Национални театар по моделу који смо креирали и о којем смо сањали. Ово је било просветљујуће размишљање. Док је нација изнова стварала саму себе, биле су нам је потребне уметност и култура да рефлектују и мотивишу ново самопоуздање. Било нам је потребно да чујемо сопствене приче, створимо нову наративну и динамичније се повежемо са светом.

И тако је рођен Национални театар. Театар без зидова.

НОВИ МОДЕЛ ТЕАТРА

Ми нисмо имали театар као такав; цела нација требало је да буде наша сцена. Нисмо имали ограни-

чење зидовима. Наши снови били су неспутани, а могућности многобројне. Императив су постали нови финансијски модели, морали смо да изградимо нов начини како да допремо до публике, створимо нове моделе сарадње и копродукције, али наш најважнији допринос били су нови начини повезивања уметника и публике како бисмо изнедрили нове гласове, нове приче, нове форме театра.

Године 2006. Национални театар Шкотске лансиран је у пуном замаху. Наручено је десет представа у заједницама широм земље. Свака продукција имала је креативни тим израстао из саме заједнице. Ни једна продукција није се одигравала на сцени, уместо тога користили смо зграде, објекте и просторе који су били на располагању. На свакој представи радио је тим професионалних глумаца и дизајнера, али су у глумачку поделу и сам процес стварања били укључени и чланови локалне заједнице. Назив нашег првенца био је “Дом”. Замолили смо глумце да се распитају код локалног становништва шта овај појам значи за њих. Резултати су били запањујући.

Створили смо низ позоришних комада прилагођених одређеном простору, а они су се одигравали на трајектима, у дну рударског окна, на врху солитера, у напуштеној фабрици стакла, у локалним домовима културе, у напуштеном хотелу, у радњи, у старој згради парламента. Ово је био храбар израз наше намере да овај театар искорачи изван задатих норми и заинтересује управо оне људе чије приче жели да исприча. Није ту било ни Шекспира, ни модерних класика, бар не још. Пред глумце и публику поставили смо изазов да створе театар који је одважан и преиспитује, који се бави садашњим временом и људима, а они су то испунили изузетно вешто.

Био је то добар почетак. Формирали смо план који би нам омогућио да се стабилно развијамо кроз копродукције и сарадње. Наши планови поткрепљени су брзим успехом на самом почетку.



Из представы **BLACK WATCH**, фото: Manuel Harlan

ФЕНОМЕН 'ЦРНОГ ЧАСОВНИКА'

Црни часовник је комад који је написао Грег Бурк (Greig Burke) а режирао Џон Тифани (сада чувен по Харију Потеру). За време рата у Ираку, јединица 'Црни часовник' распуштена је док су се војници борили у Басри и Багдаду. То је требало да буде њихов последњи наступ. Иронија и разнородност ставова били су основа за добру драму. Представа је првобитно изведена на Фринц фестивалу у Единбургу 2006. у једној старој касарни. Постигла је велики успех и освојила све најважније награде, укључујући и четири награде Оливије (Olivier). Представа је наредних седам година провела на гостовањима.

Овај успех отворио нам је разна врата и свет се заинтересовао за то како ми ствармо театар. Међународне али и домаће копродукције и гостовања учествовале су па смо морали изнова да осмислимо рад нашег "Театра без зидова".

МИСИЈА И ВРЕДНОСТИ

Срж наше мисије била је идеја да се театар може створити свуда где су глумци и публика вољни да заједно поделе своје приче. Ми јесмо оставили свој печат стварајући позориште на лицу места, али, наравно, публика и глумци срећу се и у позориштима. Од почетка смо се бавили јачањем инфраструктуре позоришног стваралаштва у Шкотској, а имали смо и одговорност да сарађујемо са постојећим установама и продукцијама. Надаље, наша одговорност била је да подржимо и негујемо талентоване писце, режисере, дизајнере, кореографе, глумце, предаваче. Још неколико представа створено је са водећим кућама и гостујућим театарским компанијама. Посетили смо и најудаљенија места и уложили значајна средства у продукције са којима смо наступали по селима тако да је публика имала исто искуство као и посетиоци у отменим позориштима Единбурга или Глазгова. Желели смо да будемо "самопоуздани, разиграни, професионални, истрајни, одважни, неустрашиви и далекосежни".

Током десет година створено је више од две стотине представа које су играње пред више од два милиона људи. У просеку, годишње смо стварали више од двадесет представа. Све ово постигла је група чије језгро не броји више од четрдесет људи, а у сарадњи са позоришним сектором у ширем смислу. Наша недавна сарадња са Народним позориштем Велике Британије, Единбуршким међународним фестивалом, са Лајв театром из Њукасла, Тим компанијом из Њујорка, Рашамата компанијом и са још неколико продукцијских кућа, како у Великој Британији тако и широм света, омогућила је да поставимо и гостујемо са представама као што су *The James Plays*, *Our Ladies of Perpetual Succour*, *Anything That Gives off Light*, *The Glasgow Girls*, да поменемо само неке.

Све време постојала је непоколебљива преданост напорима да се позориште учини доступним и да се ангажују локалне заједнице као учесници у процесу стварања и дељења њихових прича. Ту почиње и моја улога.

ПОЗОРИШТЕ МОГУЋНОСТИ

Наш "Театар без зидова" такође је и "Театар могућности". Без ограничења које постављају традиционални зидови, ми смо били у могућности да глумце поведемо у школе, локалне заједнице, на улице, универзитете, у старачке домове, аутомобиле, на отворена поља, у шопинг центре и у било који други простор који је омогућавао да се анимира локална заједница.

Предводио сам мали тим продуцената и водитеља програма и регрутовао неке нове глумце да сарађују са другим позоришним радницима заинтересованим да се прихвате изазова стварања театра у партиципативним условима. Наш циљ био је да створимо професионални, препознатљив позоришни производ, подједнако амбициозан као и наше главне представе. Тај производ поседовао би исте вредности, а обраћао би се широј публици.

Одељење за едукацију започело је процес обуке. Ја сам се држао уверења да добре приче и њихово кази-



Из представе **GRANITE**, фото: Michal Wachucik

вање не припадају искључиво професионалним уметницима. И заиста, важне, неиспричане приче често су закопане у локалном фолклору или у страху да се не спомене оно што се не сме споменути да се не узнемири заједница. Комбинација професионалних глумаца са аматерима значила је да се морају наћи нове форме театра како би приче биле приступачне широј публици. Наша циљна група била је публика која никада раније није била у позоришту, и више од тога, никад није била ни заинтересова да дође.

За почетак, радили смо са школама и њиховим ученицима. Они су послужили као проводник према заједници; прилазак ђацима значио је везу са њиховим родитељима, широм породицом и њиховим активностима. Били смо део школе или локалне заједнице обично током шест месеци до годину дана. За то време проналазили смо приче које је требало испричати, а понекад бисмо измишљали и сопствене.

Резултат су биле датом месту прилагођене велике продукције са више стотина улога. Често смо имали и значајне нуспродукте – књиге, ДВД касете, публикације или неке друге догађаје који су се одвијали уз главни програм.

ТРАНСФОРМАЦИЈА

Значај овакве врсте рада је растао. Публика више није желела да само пасивно посматра. Створили смо модел у којем су глумци имали изазов да раде са локалним заједницама да би им помогли да изнађу, обликују и реализују амбициозну продукцију. Имали су могућност да се баве театром кроз дизајн, плес, звук, музику, видео или визуелне уметности као водеће форме. Могли су да раде као колектив и створе истински однос сарадње који је укључивао и глумце (професионалце) и учеснике (непрофесионалце). Развијали смо традиционални приступ ангажовања заједнице до самих граница креативног процеса.

У средишту наше амбиције налазила се идеја да пронађемо аутентичност и форме кроз које бисмо је

могли изразити. Желели смо да те форме одражавају живот заједнице која је са нама поделила своје најинтимније тајне, страхове, наде, стремљења и фрустрације. Желели смо да пронађемо аутентичне гласове, представимо стварне људе и понудимо снажан, унутрашњи осећај припадности. Кроз овакав однос сарадње имали смо намеру, можда превише арогантну, да променимо животе људи.

Креатори политике, просветни радници, траже нове приступе и критеријуме да би измерили вредност уметничких форми у смислу како те форме утичу на здравље и добробит заједнице, или колико доприносе друштвеној кохезији. Наш театар је покушавао да нађе начин који би, једном када се позоришни процес приведе крају, сам по себи постао мера и доказ успеха. Ја сам имао циљ да променим начин гледања наставника, политичара, родитеља, локалних лидера и учесника тако што бих пред њих ставио непорецив доказ да су се променили и њихови животи и њихове заједнице. Желео сам да покажем да начин на који меримо да ли успешно живимо свој живот треба да буде комплексан и једноставан, радостан и болан. Треба да рефлектује истину и да доноси нове истине.

Мој аргумент је да бављење уметношћу и тежња ка најбољем воде до највиших и најчистијих уметничких форми, баш као што ће права уметност увек имати утицаја на све друге аспекте друштва. Верујем да је “Театар могућности” уметничка форма за 21. век, антитеза дигиталном добу. Таква форма захтева физичку и когнитивну интеракцију у контекстима који се тичу дељења, емпатије, откривања. Учешће у овој уметничкој форми је демократско и дозвољава свакоме да се укључи, било да је то врхунски уметник, мајстор, онај ко ствара причу или онај ко јој доприноси. Укључује све уметничке форме и дигиталну парадигму, али у средишту је окупљање чланова заједнице ради истраживања њихових живота кроз стварање и дељење уметности.

99...100

У овом пројекту смо били позвани у краљевство Фифе. Фифе је постиндустријски регион изграђен на рибарењу, експлоатацији угља и тешкој индустрији. Ове индустрије су нестале и за собом оставиле огромну незапосленост. Њихово место попуниле су услужне делатности и регион је одлучио да се редифинише као туристичка дестинација. Све се то дешавало на самом пресеку два света – прошлости и могуће будућности.

Узели смо ову динамику и упоредили ситуацију са тренутком слободног пада. Од људи смо тражили да се присете тренутака који су били преломна тачка у њиховим животима. Прикупили смо приче о рођењу, смрти, браку, љубави, губитку, тријумфу, катастрофама, а често и неке баналније, о возњи возом или кратком сусрету. До прича смо дошли кроз позоришне комаде у шопинг центрима, на фестивалима, у локалним домовима културе, школама и црквама. Обишли смо телефонске говорнице и позивали људе, они су се јављали а ми смо снимали разговоре. Посетили смо фризера који је шишао у замену за добру причу; приче је постављао у излог и то је привлачило публику. Направили смо лифт до утробе рудника где су се ученици сусрели са минером који је већ сто година тамо заробљен, а они су желели да га заинтересују причама о животу какав је сада.

Све приче и уметнички комади склопљени су у представу и одиграни пред локалном публиком. Људи су се у њима препознали и доживели бројна изненађења о томе ко су и како би могли да обликују своју будућност.

СТАРТ

Позвали су нас у Шетланд, најсевернији архипелаг Шкотске, седиште највећег нафтног терминала у Европи. На острву су развијени енергија



Сајмон Шарки





Из представе **JUMP**, фото: Tim Morozzo

ветра и остали видови одрживе енергије који су претили да униште његову природну лепоту. Заједница се поделила око значаја који доноси нова технологија и утицаја који може имати на њихове животе. Острво је удаљено и сви поседују аутомобиле. Прикупили смо приче тако што смо стопирали. Затим смо причали те исте приче док смо возили публику на догађаје који су се одигравали на најчуднијим местима.

СКОК

Све већи проблем у друштву је обесправљени млади човек. Недостатак позитивних узора и потреба да се редифинише статус мушкарца у новом добу воде у пораст криминала, депресију, самоубиства и неуспех оних који се осећају бесциљно. Радили смо са две заједнице дечака и упознали их са *џаркоур* естетиком. Филозофија овог спорта и физичка активност активирали су младиће. Отворили су се и причали о притисцима са којима се суочавају. Направили смо плесни комад базиран на *џаркоур* естетици и на њиховим причама о љубави, губитку, жаљењу, тежњама и тријумфима. Није било никог у публици ко није пустио сузу. Овај програм сада се спроводи на Јамајци и Карибима.

ГРАНИТ

Абердин је хладан град, сматра се да су тамо и људи хладни, ветар вас просто сече напола, а зграде су начињене од леденог гранитног камена. Град је изграђен на експлоатацији гранита, а затим је откривена нафта. Позвали су нас да испричамо причу овог града и да га прикажемо као место које поседује и разноврсност и велики потенцијал. Преузели смо метафору ледено сиве боје, али с мало лискуна и тоpline. Питали смо грађане Абердина шта су њихови циљеви и чему се радују. Њихове приче смо приказали кроз видео инсталације у изложима. Створили смо звучну позадину за град тако да сте могли шетати градом као по филмском сету. Створили смо велику продукцију специјално за ово место усред највеће гранитне зграде у Европи.

ПОЧЕТИ...

Форес и Вигтаун налазе се на супротним крајевима земље. То су мали градови који немају много тога заједничког, осим што баш морате да путујете да бисте стигли тамо. Да бисте урадили одређени посао; морате или да избегнете овај зачарани круг, или сте готови. У оба градића гнезди се орао-рибар, ретка врста. Узели смо ову врсту орла и многобројне агоније кроз које он пролази као метафору и испричали причу о становницима у епизодама које говоре о њиховом путовању кроз живот. Начинили смо књигу путовања и кроз епске приче одали почаст овим градићима. Од обичног смо направили необично и у том процесу створили смо сјајан театар у којем је локална публика уживала препознајући и себе и своје градове у новом светлу.

Постоји још безброј примера – *Ехџерем*, *Пешоми-нујни шеашир*, све их можете погледати на нашем веб-сајту. Овакав приступ није имао намеру да пружа едукацију, или добар осећај или било какву другу агенду. Наравно да то јесте постигнуто. Неодвојив део дељења и стварања театра јесте могућност да едукујемо тамо где постоји очекивање, да просветлимо тамо где постоји тежња, да оснажимо тамо где постоји амбиција и да уносимо иновације тамо где на располагању имамо нове форме и ресурсе. Учење и уметност су близанци који хране једно друго својим растом и еволуирањем. Укратко, наш "Театар могућности" је трансформационог карактера. Он трансформише наш поглед на нас саме. Приближава нас једне другима да бисмо искорачили према остваривању још већих достигнућа. Наша машта нема граница; наш театар, стога, никада не би требало да има зидове.

НОВА ЗГРАДА

Ових дана треба да преузмемо кључеве за нашу нову зграду. Овај супермодеран простор имаће салу за пробу, гардеробу, технички део, тонски студио и канцеларијски простор за особље и гостујуће уметнике и трупe. Изнајмили смо простор на десет година и



Из представления **IGNITION**, фото: National Theatre of Scotland

сада имамо могућност да своју активност консолидујемо под једним кровом.

Потенцијал је невероватан. Ми смо трупа окренута ка споља. Морамо бити такви да бисмо могли да преживимо и напредујемо. Тражимо могућности за партнерство и сарадњу да бисмо изградили наш театар без зидова. Наша нова зграда није место где се изводе представе. То је радионица где глумци, представници заједница, политичари, ученици, наставници и породице могу да нам помогну да замислимо и створимо театар који ће се играти током следеће деценије. То је место где можемо да наставимо да изграђујемо наш “Театар без зидова”, наш “Театар могућности” и да започнемо развој нашег “Театра без граница”. Већ сада остварујемо међународну сарадњу и почели смо да обликујемо копродукције у различитим формама.

ТЕАТАР БЕЗ ГРАНИЦА

Наш свет постаје све мањи и убрзава према најдраматичнијем периоду промена који је икада постојао. Закорачили смо у оно што футуристи називају “прелазно доба”. Доба које следи након времена у којем смо били ловци и сакупљачи, затим фармери, па индустријалци. Сада смо чврсто укупани у револуцији дигиталне технологије. Наш свет почиње да одражава бинарну природу те промене. Брзина и комплексност свега што нам се дешава у животу је без преседана. Промена се више не мери годиштем или генерацијама, већ новим генерацијама технологије, комуникације, производње, економије и нових форми уметности и учења. Политика нас дели. Наше везе се кидају. У трци да заштитимо свој идентитет и ресурсе, видимо како се земље окрећу ка унутра да би имале значајнију или видљивију улогу у глобализацији или да би се одбраниле од претњи које доносе исцрпљујуће и све брже промене.

Након што сам у мају боравио у Србији, Европска унија је почела да се распада, у Шкотској се прича о новом референдуму о независности, ситуација на Блиском и Далеком истоку постаје све комплекснија.

Јужна и Северна Америка све се више удаљавају једна од друге. Јаз између сиромашних и богатих расте. Јаз између оних који поседују сателитску технологију и оних који су технолошки сиромашни је немерљив. Јаз између образованих и запостављених постаје све дубљи из дана у дан. Све више и више људи свет доживљава кроз друштвене и виртуелне медије. Ово је постала нова парадигма чији смо сви ми део. Па, где се ту уклапа наш театар?

БУДУЋНОСТ БЕЗ ЗИДОВА

У десет кратких година видели смо како нова врста националног театра израста од пет чланова који су имали позоришну амбицију и тежњу до четрдесет чланова позоришта који истражују могућности које ова нова парадигма доноси нацији. Модел се даље преузима и сада се развија широм Велике Британије и Ирске.

Када смо позвали уметнике и локалне заједнице да истраже шта за њих значи “дом”, нисмо могли ни да замислимо шта ће се догодити у наредних десет година. Враћамо се на тему “дома” али сада питамо глумце и чланове заједнице да размисле о свом свету посматрано кроз идеју “дом је свуда”. “Дом је свуда” је позоришни фестивал који реализујемо са пет шкотских и пет страних компанија. То је пилот-пројекат који има дугорочни циљ да изгради мрежу уметника и држава који би били вољни да нам се придруже у истраживању нове парадигме током следеће деценије.

Сарађујемо са уметницима и компанијама из Бразила, Индије, Аустралије, САД и Јамајке, као и са уметницима и члановима заједнице из целе Шкотске. Позвали смо људе да прикажу своју заједницу и њено место у свету тако што ће истражити шта за њих значи “код куће” и “далеко”.

У свету где је све више људи приморано да се исели из својих домова и где је све више економских миграната или оних који покушавају да побегну од национализма који их гуши, потребно је да остваримо отворени дијалог где стварни људи деле своје приче

и своје погледе кроз живи медијум. Наш “Театар без граница” ће створити простор где можемо остварити истински дијалог тако што ћемо заједно стварати и делити театар који рефлектује истину и аутентичност наших живота. Наш театар представља неопходност у овом свету промена јер окупља стварне људе у стварном времену и простору и чини да они буду информисани, оснажени и опремљени да остваре тежње и промене ствари.

РАЗМИШЉАЊЕ О БОРАВКУ У НОВОМ САДУ НА ФЕСТИВАЛУ СТЕРИЈИНО ПОЗОРЈЕ

Имао сам велику привилегију да посетим фестивал Стеријино позорје у Новом Саду у мају ове године. Мој боравак био је кратак али препун садржаја, стекао сам стварни увид у позоришни живот у Србији у чему су ми помогле Душана Тодоровић и Марина Миливојевић Мађарев. Упознао сам неколико студената и разговарао са глумцима и онима који доносе одлуке. Видео сам неколико представа и био импресиониран амбицијом и вредношћу коју носи свака од њих. Видео сам позоришни живот са ресурсима о којима ми можемо само да сањамо у нашој маленој Шкотској. Видео сам једну богату културу изграђену на вековима бриљантне књижевности и позоришта, где данашња публика класике и даље сматра релевантним те се они изнова режирају у савременом, изазовном контексту.

Осетио сам снажну жељу међу уметницима и продуцентима да поведу своје позоришно стваралаштво у нову парадигму која би одражавала нацију и дала глас свим могућностима које носи “доба промене.” То ме је подсетило на Шкотску пре двадесет година када је започело наше лобирања и када су наши уметници почињали да артикулишу визију о снажној, виталној нацији која би се могла динамично повезати са светом.

Био сам изузетно узбуђен због позоришта у Србији. Чинило ми се да ту већ постоје сви они ресурси за којима жудимо у Шкотској. Ту су глумци, режисери, писци, продуценти, уметници који тек треба да се докажу, школе, објекти, инфраструктура и способност да се одржи једна историјом богата култура театра.

За мене је најинтересантније било то што сам био сведок буђења жеље да се ствари промене, трансформишу, да еволуирају и да се граде на овој традицији. Увидео сам да се “Театар могућности” уклапа у то. Видео сам потенцијал да се створи ваш “Театар без зидова”. Театар који је изграђен на садашњој структури националног позоришта али који излази из тога оквира да би пронашао нове приче, нова партнерства и да би омогућио уметницима и публици да се приближе једни другима у процесу откривања и обликовања новог наратива за Србију.

Желим вам све најбоље.



Пише > Петар Грујичић

0 разбијеним огледалима

С тицај околности, необична коинциденција на београдским репертоарима у периоду од маја 2014. до маја 2015. године понудила је могућност једног особитог теоријског разматрања. У наведеном периоду појавило се чак пет представа које су се непосредно или посредно суочиле са феноменом металепсе и могућностима њеног театарског представљања. Како је заиста у питању особит куриозитет, али и очигледна случајност у већ устаљеним произвољностима у креирању овдашњих репертоара, предстојећи осврт наводи на занимљива питања о самој металепси као реторској фигури, али и о оквирима позоришне комуникације унутар које се појавила ова врста формалног интересовања. Реч је, дакле, о пет представа у три различита позоришта, са различитим темама и жанровско-стилским одликама: *Код вечише славине* у Народном позоришту, *Ибзенев 'Нејријашељ народа'* као *Брехијев поучни комад* у ЦЗКД-у, док су преостале три настале у продукцији Југословенског драмског позоришта, *Дневник о Чарнојевићу*, *Разбијени кричај* и *Уображени болесник*.

Жерар Женет, који је још од седамдесетих година уочио значај ове реторске фигуре и дао подстицај њеном проучавању пре свега у теорији прозе, у својој

последњој и до сада најреферентнијој студији о металепси¹⁾, знатан део разматрања посветио је управо примерима из историје драме и театра. У први мах изгледа необично што се скоро читава прва половина ове невелике књиге бави управо примерима из драмске литературе, с обзиром на то да се металепса обично поистовећује са различитим нивоима прозног приповедања, чије увиђање и могућности су се последњих деценија претворили у једну од најразвијенијих теоријских и практичних списатељских дисциплина. У театрологији, пак, металепса је пре тога скоро искључиво третирана кроз примере “позоришта у позоришту” – сцене “Мишоловке” из *Хамлета* или Пиранделове драме попут *Шести лица траже писца* или *Вечерас импровизујемо*, редовни су примери оваквог схватања металепсе.²⁾

1) Gerarde Genette, *Metalepsa – od figure do fikcije*, Disput, Zagreb, 2006.

2) Код нас се у критици поводом ове групе комада усталио термин метатеатралност, нарочито након студије Зорана Милутиновића *Метатеатралност – иманентна поетика у драми XX века* (Радионица СИЦ, Београд 1994). Милутиновић се, међутим, ни на који начин не реферира на Женета, нити на било која друга разматрања о металепси, већ свој термин превасходно разматра у прилично широком опсегу саморефлективности драмске форме на примерима неколико познатих дела.

Шта је, уопште, металепса? У уводним разматрањима о металепси Женет наводи да је овај троп још од антике често изједначаван са метафором, највише услед превиђања њене унутрашње сложености и динамике, пре свега у третирању узрока и последице. Релативизовање или потпуно анулирање каузалности у којој узрок претходи последици у темпоралном, просторном и логичком смеру излагања садржаја, једна је од битних особина металепсе, како на плану унутрашње нарације, тако и на релацији аутор–дело у померању “свете границе” између света у којем се приповеда и света о којем се приповеда. Управо та особеност је чини толико ретком и наизглед немогућом у театру, нарочито у околностима које од гледаоца траже да драмску радњу перцепира у обрнутом смеру, тј. “унатрашке”.

Како су механизам металепсе и њену димензију која се простира изван уобичајене наративне фикције решавале београдске представе? “Металептички” циклус започет је у мају 2014. премијером наше најпознатије драмске металепсе, *Ког ‘Вечитије славине’* Момчила Настасијевића у режији Милана Нешковића. Куриозитет ове драме написане двадесетих година 20. века базира се управо на њеној темпоралној димензији, где је радња подељена на чинове који се не одигравају хронолошки: прва два чина одигравају се 40 година пре пролога, трећи чин одиграва се 25 година пре прва два чина и унутар себе приказује фрагменте које раздвајају периоди од по неколико месеци, док је епилог наставак пролога. До данас је објављен значајан број студија које детаљно анализирају оригиналност оваквог Настасијевићевог поступка³⁾, пре свега у светлу трагичке теме о наследном греху, иницираног сукобом Радича Сирчанина и Марка Подолца који обликује судбине потоњих генерација на месту некадашње погибије. Али,

3) Поред познатих студија Мирјане Миочиновић и Петра Марјановића, посебно треба истаћи најновију студију о Настасијевићевом најпознатијем комаду од стране Јелене Ковачевић, *Куда је отишла Цветиана? (Театрон, Београд, бр. 172–173, 2015)*, нарочито поводом драмског третмана времена као метафоре, што је заправо и срж свих разматрања о металепси.

колико год да се на значењском и структурном плану *Ког ‘Вечитије славине’* може говорити о кохерентном, слојевитом делу, какав утисак оно може да остави на позоришну публику која не поседује погодност читаоца да листа странице и креће се напред-назад у драмској радњи, препознајући аналогije и доносећи закључке који му у први мах неизбежно промичу?

Свестан ових потешкоћа, редитељ Нешковић је, осим успостављања драматуршких копчи које су олакшавале праћење радње, свој концепт усмерио у два правца. Један се тицао укључења стилских и формалних различитости, стварања неке врсте мозаика пре свега на визуелном плану. Просторну неодређеност Настасијевићевог комада режија лоцира и реконструише кроз решења костима (асоцијацијама на данашњицу, на време СФРЈ, али и уношењем фолклорних елемената) или сценографије (радња се одвија на апстрактном, вишенаменском простору степеништа, али нам се повремено даје до знања да би *Вечитија славина* могла бити и на неком од саобраћајних коридора данашње Србије, на пример). На тај начин су се, сходно идеји о исконском греху који једнако задире у прошлост и у будућност, до крајности релативизовале просторна и темпорална димензија. Други аспект који се понудио као решење је емоционална експресивност, у представљању теме о наследности греха кроз генерације, задирући у идентитет већине ликова. Тај емоционални ниво, подстакнут и музичким променама, нарочито је видљив у кључним сценама на средини представе, попут оних са Вањом Ејдус која тумачи лик Магдалене. Упечатљивост ових сцена оставља снажан емоционални утисак, уз импулс који шири поглед публике изван садашњег тренутка, бришући уобичајену везу на “пре” и “после” у перцепцији драмске радње.

Тај емоционални ефекат који је омогућила адекватна и атрактивна глумачка подела наметнуо се као умесно и ефектно концепцијско решење. Да ли је, међутим, он био довољан да разреши укупан ребус Настасијевићевог комада? На одговор слуги и то што

се на репертоару Народног позоришта представа одржала свега једну сезону. Стиче се утисак да су тешкоће у праћењу представе и склапање драмског мозаика за већину публике остале непремостиве, за разлику од – што изгледа крајње индикативно – глумаца који нису имали већих проблема у представљању ликова. У погледу припреме и представљања улога ван уобичајеног континуитета радње, њихов рад на улози више је наликовао снимању филма него прављену представе. За разлику од публике, дакле, оваква врста драмске структуре за већину глумаца није била баријера, већ им је, штавише (што сам могао закључити на основу личних увида – прим. П. Г.), причинила пријатно искуство на које овај рад нажалост нема простора да се шире осврне.⁴⁾

У нараторолошким разматрањима о металепси, позната теоретичарка Дорит Кон разликује спољашњу од унутрашње металепсе, где се код прве модел гради унутар наратива, док се спољашња металепса односи на укључивање аутора у наратив, где он постаје непосредно видљив.⁵⁾ Док се за комад *Код 'Вечитије слаvine'* може рећи да спада у ред унутрашњих металепси, дакле комад који унутар себе гради оригиналну логику нелинеарне нарације, за *Ибзенов 'Нейријаишељ народа'* као *Брехтов йоучни комад* Златка Паковића може се рећи да је одличан пример спољашње металепсе. Ова представа, својеврстан есеј о Брехтовом ефекту зачудности (В-ефекту), своју тему тумачи и демонстрира управо метелептички, и то скоро у свим театарским аспектима ове фигуре, почев од саме теме, преко чињенице да су аутор представе и главни извођач иста особа, па

4) Занимљиво је да наредна Нешковићева режија у Народном позоришту, годину дана касније, такође поставља комад са метелептичком структуром која је оличена и у наслову, *Белу кафу* Александра Поповића (бела кафа у комаду скоро да има функцију Прустове мадлене из *У трајању за изубљеним временом*, али унутар драмске структуре која се, наравно, битно разликује од оне код Настасијевића).

5) Dorrit Cohn, *Metalepsis and MIs en Abyeme*, у: *NARRATIVE*, The Ohio State University, vol 20. No. 1, 2012.

све до неконвенционалних услова извођења. Инспирацију за компарацију два класика, Ибзена и Брехта, Паковић налази у детаљу из *Пер Гинтла*, као примера “разбијања огледала позоришне илузије”, како то наводи лик Редитеља у *Увершири* представе, где у сцени бродолома један од путника додајује главном јунаку који се утапа у мору реченицу да се не брине, јер “не умире се усред петог чина”. У ланцу неколико кључних Ибзенових комада, од *Сћубова друштва* до *Народної нейријаишеља*, Паковић уочава претходницу политичког театра какав неколико деценија касније уобличава Брехт. Придржавајући се Брехтових упута, почев од коришћења музике, употребе сонгова, говорних техника, одабира костима, реквизите итд., посредно и непосредно у представи се илуструју различите врсте и аспекти В-ефекта.

И тако стижемо до централне демонстрације В-ефекта – реконструкције наступа актуелног председника државе, Томислава Николића у популарном токшоу националне телевизије, а све поводом коментара сопствене изјаве о убиству премијера Зорана Ђинђића у атентату чији митотворни потенцијал Паковић ревитализује из свог претходног комада и представе. Вреди се подробније осврнути на ову сцену и њене парадоксалне формалне импликације. На сцени, једнако као и у животу – сматра Брехт а демонстрира Паковић – у једном карактеру на помало шизофрен начин напоредо егзистирају различите стране представљене индивидуалности, док свесна интенција аутора поседује моћ да издвоји друштвену страну лика и осветли је, за разлику од обичних, мање-више баналних активности у свакодневици које се синхроно дешавају истом лику-прототипу током извођења представе. Засебно издвајање друштвеног испољавања на сцени као независне личности пред публиком не само да је могуће него је и буквално, као у неком огледу хипнозе који је у стању да раздвоји особу на њен свестан и несвестан део, инкарнирајући присуство прототипа који публи-

ку доводи у активну позицију, наводећи је да поводом инкриминисане изјаве реагује, критикује, осуђује и сл.

Које су драматуршке последице ове иначе прилично успеле демонстрације? Већ у наредним тренуцима примећујемо да се удвајање идентитета лика одвија на два засебна плана који се у представи више не срећу, али се и не настављају, јер перцепција гледаоца није у стању да их обухвати. Уместо једне, дакле, свесни смо најмање три реалности које синхроно почињу да се одигравају: глумца Игора Филиповића који оличава друштвену улогу свог лика, потом прототипа у његовој свакодневици (закупљеног обичним, махом баналним делатностима у неком простору измештеном из театра, дакле у времену синхроним одигравању представе), као и самог аутора који под сопственим именом и презименом представу води по унапред утврђеном редоследу. А тај редослед, пре и после ове сцене, обухватају различити садржаји, кроз својеврстан рапорт о процесу настајања преставе, са анегдотама, подсећањима и опсервацијама о прилично широком опсегу тема.

Металептичка структура Паковићеве представе је и у контексту њеног институционалног извођења, на сличан начин као што то Женет описује поводом Молијерових “Версајских импровизација”, где не само да су ликови у представи уједно њени аутори већ се кроз радњу и карактере апострофира конкретна публика, дворска аристократија као привилеговани део публике. Као што је познато, током француског класицизма комади су извођени тако што је било уобичајено да, уместо у партеру или на галеријама, најпривилегованији део публике седи на самој сцени, што Молијеров комад чини непоновљивим у свим потоњим поставкама. Нешто слично може се рећи и за Паковићеву представу у којој не само да је Паковић на сцени и као аутор и као глумац, окружен гледалиштем без уобичајене “рампе” насупрот публике, већ и због неконвенционалног места његовог извођења, београдског ЦЗКД-а, простора који је протеклих година и деценија профилисао своју препознатљиву политичко-ан-

гажовану естетику разним врстама уметничког изражавања, због чега је ову продукцију тешко замислити на репертоарима осталих позоришта. Тако и на овој представи публику махом сачињавају гледаоци аутору блиских естетских и политичких гледишта, што неке радикалне интенције овог типа театра, пре свега кроз видове провоцирања публике, понекад чини и излишним и апсурдним.

А да у том споју понекад ипак могу настати и непредвиђене околности, где разбијање огледала позоришне илузије отвара поглед и тамо где аутор није рачунао, уверио се потписник ових редова када је на репризи ове представе, свега пар седишта даље, уочио особу која је била не само гост у публици већ и у дотичном ток-шоу који инсценира Паковић. Телевизијско гостовање ове особе, разуме се, било је у другом издању и са другом темом, али је у околностима позоришног извођења она једина била нехотични, живи контакт са емисијом чији компромитујући контекст је, у једној скоро кабаретској форми, исмеван пред публиком. Без обзира на очигледан сплет случајности – присуства дотичне особе и некога ко ће поред ње то присуство да доведе у контекст својих разматрања о металепси – он доводи до онеобичавања за које Дорит Кон наводи да изазива осећај вртоглавице и понирања у амбис. То је и разлог због којег се металепса у њеним разматрањима поистовећује и са визуелним ефектом *mise en abyme* као бесконачних одраза у огледалима, чији се ефекат вртоглавице и узнемирености може објаснити чувеном Борхесовом констатацијом која је, заправо, и зачетак свих теоријских разматрања о металепси, о томе како те “инверзије наговештавају да, ако личности неке књижевне фикције могу бити читаоци или гледаоци, онда и ми, њени читаоци или гледаоци, можемо бити фиктивни”.⁶⁾

Између осталих сегмената, при крају представе у ЦЗКД-у рецитије се и *Ламенти над Београдом* Милоша

6) *Делимичне царолије Кухоша*, у: Jorge Luis Borges, *Друга истраживања*, Граfiчки завод Хрватске, Загреб 1985, стр. 133.

Црњанског, најпознатија металепа српске поезије, у којој живот и смрт, нижући се кроз строфе, тематски и структурно мењају места. Читава поетика Црњансковог суматраизма, авангардног правца једне постратне генерације подразумевала је могућност металептичке перцепције узрока и последица на просторном плану, што се у прозном опусу познатог писца најдиректније односи на његов романијерски првенац, *Дневник о Чарнојевићу*. Управо овај роман послужио је као основа истоимене представе Милоша Лолића чија се премијера у ЈДП-у одиграла крајем 2014. Треба нагласити да се овде не ради о драматизацији, већ у маниру постдрамског театра уобличеном тексту којег на сцени изводи група глумаца-перформера, и то директно, кроз минималне сценске радње, преносећи публици енергију изворног текста и његовог садржаја.

Једна од нажалост већ озлоглашених одлика постдрамског театра јесте та да се, у настојању да се превазиђе или негира конвенционална драмска форма, посеже за решењима чије консеквенце су још конвенционалније и окренуте контексту књижевности на нивоу класичне прозе, понекад чак и у форми обичних сценских читања. Самим тим, и анализа текста у овој врсти театра потпада више под домен наратологије а не драматургије. Срећом, ова примедба изостаје поводом Лолићеве представе, иако управо наратолошка анализа крије њен сценски кључ. У представи се, наиме, једнако као и поводом романа намеће својеврсно трик-питање које професори књижевности већ генерацијама постављају студентима – ко је Чарнојевић, насловни лик романа? Насумични одговори већином се сврставају у две групе – једни тврде да је то приповедач, уједно и главни лик, а други да је то сам аутор, Црњански. А реч је, заправо, о случајном путнику којег у метежу војничких прекоманди током Великог рата, чију годишњицу Лолићева представа обележава, упознаје главни јунак Петар Рајић и који се у једном тренутку представља као “суматраиста”, што повезујемо са већ поменутиим песничким правцем чији је родо-

начелник управо био Црњански својом песмом “Суматра” и њеним познатим објашњењем из 1920. године⁷⁾. Чарнојевић на Рајића оставља посебан утисак осебујношћу своје појаве, али и због својих натприродних моћи, својеврсног стања проширене свести у којој се уочава просторна повезаност са најудаљенијим местима, где се последице неког догађаја, иако невидљиве за његове актере, одигравају наизглед на бескрајним удаљеностима у једном металептички реверзибилном односу узрока и последица.

Како су се са овим проблемима суочили аутори представе? Пре свега ослањањем на текст Црњанског, на његову унутрашњу поетску снагу, те увођењем колективног јунака у којем ликови на сцени наизменично интерпретирају текст кроз наративне партије. А ко су ликови представе? То су нам, истини за вољу, експлицитније од самих глумаца назначили плакати преставе, фокусирани на детаље тетоважа на телима извођача. Тај визуелни детаљ у представи упадљиво лишеној скоро свих ликовних назнака (костима, као и сценографије у највећем делу, јер се све одиграва у празном простору), био је усмерен на утисак о некој ванвременској, трансцендентној природи глумаца-перформера као представника једног надреалног, езотеричног света, налик онима које познајемо из савремених графичких новела о суперхеројима.

Дисциплинованост глумаца показала се као пресудан фактор успеха овог концепта, пре свега у делу где наступа глумац Воја Брајовић. У својој партији он поставља кључно питање – ко је Чарнојевић? – и потом оживљава сећање на упознавање загонетног Чарнојевића. У његовом наступу помешани су чуђење, усхићеност и згранутост пред открићима чудесних повезаности узрока и последица на најудаљенијим, чак континенталним раздаљинама, са глумачком идентификацијом која Брајовићев лик, једнако као и публику, доводи на праг питања није ли управо он Чарнојевић,

7) *Објашњење Суматре*, у: Милош Црњански, *Лирика*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993, стр. 288.

особа о којој са толико узбуђења сведочи. Уверљивост Брајовићевог наступа је потпуна, па се у том смислу металептични ефекат приказује и кроз умножавање карактера, који се један у другом огледају као у огледалу – ликови у тој суматраистичкој визији у ствари постају стране једне те исте персоналности која се паралаклично прелама између њих самих.

Такав концепт у представи функционише одмерено, ефектно и узбудљиво скоро читавим њеним трајањем. Али уз једну битну ограду: таква врста праћења могућа је само за незнатан постотак публике, за оне који већ добро познају роман Црњанског. За све остале, гледање представе је као и покушај читања текста написаног на страном, потпуно неразумљивом језику.

До краја сезоне у ЈДП-у видели смо још две представе које дотичу механизам металепсе и границе њеног позоришног представљања. Прва је Клајстова комедија *Разбијени крчаи* у режији Игора Вука Торбице, чији металептички оквир препознајемо на нивоу заплета и ироничног разрешења, што овај комад упадљиво издваја из романтичарског корпуса и чини га претходником иронијске драме која ће у европској традицији да заживи тек у експресионизму. Режија Игора Вука Тробице највећим делом следи заплет о сеоском судији који истражује једну локалну интригу, уз нагласке ка чудном, надреалном изгледу и понашању ликова, те осавремењивању бројних детаља, пре свега у домену костима и музике. Уопште, где год у драмским ситуацијама прошлост осветљава садашњост и садашњост прошлост, макар и на нивоу визуелних осавремењивања кроз костим и сценографију, може се говорити о дејству металепсе. Већ и сама могућност актуелизације у третирању друштвеног аспекта комада и редитељских “исклизнућа” у третирању савремених феномена, сведочи о металептичкој структури ове комедије. Питање које се поводом *Разбијеног крчаи* поставља је, заправо, колико је свака врста кружног заплета полицијске потраге, независно од жанра, металептична? И у којој

мери су сви елементи са преокретом и препознавањем, онако како их Аристотел дефинише у *Поетици*⁸⁾, заправо металептични? Још и више него *Разбијени крчаи*, пример *Код ‘Вечитих славине’* у том смислу даје позитиван одговор, али само уколико драмски преокрети и препознавања успеју да изазову адекватан емоционални ефекат код публике, у стању да, мимо обичног логичног закључивања, прошири контекст у сагледавању драмске радње.

И најпосле, на самом крају сезоне, на репертоару ЈДП-а премијерно је приказан Молијеров *Уображени болесник*, најимпозантнија металепа драмске уметности, приликом чијег извођења историјски Молијер, аутор комада, уједно и глумац у насловној улози, како то сведочи историја позоришта, буквално умире на главној сцени где су се на јединствено бизаран начин измешали смрт, живот и позориште. Како је редитељ Јагош Марковић приступио овој куриозитетној равни и захтевима њеног извођења? Тако што се на њих није ни осврнуо. У драстично редукованој адаптацији Молијера, редитељски концепт ослањао се пре свега на студиозни шарм Драгана Мићановића у главној улози, на неколико ефектних решења у сценографији која је функционисала на више паралелних планова, као и на инкорпориран заплет о травестији господина Бонфоа као мушкарца преобученог у жену. И ни на шта више од тога.

На основу претходних разматрања, намеће се неколико закључака. Један је тај да театарска форма металепсе, иако ју је наизглед немогуће представити уз помоћ класичне драмске форме, заправо оличава суштину традиционалне метафоре о театру као “огледалу живота”, али не као простог одраза, већ као поменуте варијанте *mise en abyme*, тј. бесконачних одраза у огледалима који изазивају осећај вртоглавице и помирања у амбис. Да није у питању никакав ексклузив-

8) Преокрет (перипетија) је, по Аристотелу, “окретање радње у противно од онога што се намерава”, а препознавање је “прелажење из непознавања у познавање” (*О ђесничкој уметности*, глава XI).

ни третман већ суштински принцип драмске форме и позоришне комуникације уопште, сведоче претходно разматрани примери. У представама *Ког 'Вечитије славине'* и *Разбијени крчаи* то илуструју њихове наизглед жанровски и структурно потпуно различите форме, али које једнако почивају на расветљавању узрока и последица уз помоћ “преокрета” и “препознавања”, и то не само на основу логичког закључивања публике већ и са одређеним емоционалним ефектом који имплицира карактеристичан “поглед уназад” у сагледавању целине драмске радње. Сходно томе запажамо да је оптималан учинак металепсе, заправо, могуће поистоветити са трагичком иронијом, где аутори преиспитују, ревидирају и на различите начине деконструишу општепознате друштвене или религијске наративе, онако како је то, на пример, био случај у грчким трагедијама. Али такве наративе, судећи по наведеним примерима, у савременом српском друштву позориште не препознаје, макар не у довољној мери, без обзира да ли се радило о *Ибзеневом 'Непријатељу народа'* као *Брехтовом њоучном комаду*, где се Паковић реферира на митотворни наратив о атентату на Зорана Ђинђића, или о *Дневнику о Чарнојевићу*, где редитељ Лолић приказује прозну класику која заправо чами у сфери већ устаљеног неразумевања публике. Тако долазимо до спознаје да су

и најрадикалнији приступи драмској форми осуђени на конвенционалне условности перцепције гледалаца, те да се иза крхотина сваког разбијеног огледала сценске илузије пре или касније увек укаже одраз неког новог огледала које рефлектује и публику и ауторе, на тај начин анулирајући њихове илузорне идентитете.

ЛИТЕРАТУРА

- *Драма између два рађа*, приредила Мирјана Миочиновић, Лолић, Београд 1987.
- Borges, Jorge Luis, *Druga istraživanja*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1985.
- Cohn, Dorrit, *Metalepsis and Mise en Abyme*, u: *NARRATIVE*, The Ohio State University, vol 20. No. 1, 2012.
- Црњански, Милош, *Лирика*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд 1993.
- Gerarde, Genette, *Metalepsa – od figure do fikcije*, Disput, Zagreb 2006.
- Ковачевић, Јелена, “Куда је отишла Цветана?”, *Театрон*, Београд, бр. 172–173/2015, стр. 63–74.
- Марјановић, Петар, “Испаштања наслеђеног греха”, *Сцена*, Нови Сад, бр. 1–2/1996, стр. 59–69.
- Милутиновић, Зоран, *Метатеатралност – иманентна поезика у драми XX века*, Радионица СИЦ, Београд, 1994.
- Женет, Жерар, *Фигуре*, “Вук Караџић”, Београд 1985.

ПОСВЕТЕ: ВИЛИЈАМ ШЕКСПИР

Сцена

Приредио > СВЕТИСЛАВ ЈОВАНОВ

Пише > Сигурд Буркхарт

Како не убити Цезара

(одломак)

С енглеског превео > Светислав Јованов

Познато је да су се Шекспирови критичари – попут многих других који наводно трагају за истином – понашали прилично слободно у својим спекулацијама о томе какав је Шекспир “заиста био” или у шта је “уистину веровао” – или чак да ли је уопште постојао – а потом тумачили његове драме у складу са својим спекулацијама. Што се тиче *Јулија Цезара*, више од века и по расправља се о његовом политичком значењу. Постоје, на једној страни, они које можемо назвати републиканским критичарима, који верују како су Шекспирове политичке симпатије на страни Брута, републиканског идеалисте који страда због племенитости својих идеала. На другој страни су, пак, монархистички критичари, који наводе ауторитете од Дантеа до Хукера како би доказали да је у Шекспирово доба Цезар сматран за утемељитеља монархистичког уређења у Риму, а Брут, без обзира на све његове префињене говоре, није био ништа више од краљеубице, који је праведно кажњен за свој ужасни злочин. Постоје још и критичари који настоје да пронађу компромисно решење; и коначно, ту су и они – обично позоришни људи, са озбиљним односом према идејама – који су

уверени да Шекспир није марио ни за један ни за други став, све док је могао да створи комад који је пунио гледалиште и благајну.

Друга предрасуда о Шекспиру настала је још у његово доба и толико је ојачала да ју је и данас тешко искоренити. Реч је о идеји да је Шекспир био “природни геније”, на изврстан начин у непосредном контакту са Музама, лишен благотворне предности солидног образовања. Стога је он, додуше, писао прекрасну поезију и поседовао је непогрешив инстинкт за оно што се збива у људским душама, али исто тако је, авај! начинио и неке жалосне велике погрешке. Нико од заговорника овог става није био у тој мери ситничав да му те погрешке замера. Али, и поред тога, оне су још увек ту: и пошто критичар оваквог убеђења, премда му може недостајати талента, по правилу поседује титулу неке високошколске институције, он запажа ове погрешке, омогућавајући тиме себи неколико тренутака самозадовољне снисходљивости.

Сат који избија у *Јулију Цезару* јесте Шекспирова најозлоглашенија погрешка. Свако зна да то представља анахронизам – тачније, свако осим Шекспира,

који је луњао удварајући се Ен Хатавеј и заводећи је, у време када је требало да седи у школи и увежбава свој латински. Отуда сва критичка издања овог комада садрже и напомену поводом 1. сцене II чина, стиха 192, у којој се прописно објашњава како је Шекспир погрешно у овој ствари. Оно што ја предлажем је следеће: претпоставићу како је Шекспир знао да је ово анахронизам – а потом ћу испитати шта произилази из овакве претпоставке.

Из овога непосредно следи једно: ако је за то знао, Шекспир мора да је намеравао да се његови читаоци – а првенствено његови учени критичари, то јест они који ће најпре уочити анахронизам – зачуде због тога. Осим тога, морао је очекивати да ће се његови учени критичари поделити у две групе: оне који ће га смејта, убеђени у сопствену ученост, оптужити за грешку, и оне који ће прихватити чињенице какве им је предочио и рећи: “Како је то чудно! Хајде да погледамо можемо ли одгонетнути шта је Шекспир овим хтео.”

Друга група ће, уместо писања снисходљивих примедби, почети пажљиво испитивање, али не само стиха који је поменут него и свих других случајева означавања времена у комаду. Ни они неће морати дуго да траже: и сама већ поменута сцена обилује таквим примерима. Реч је о такозваној “Сцени у врту”. Она започиње са Брутом који сам, у својој башти, разматра наглас своју одлуку да се придружи завери. Мало касније долазе завереници предвођени Касијем и договарају се са Брутом о детаљима плана за убиство. Међутим, читава сцена проткана је напоменама о времену. Већ у првом стиху Брут нам ставља до знања да није сигуран које је *доба дана*:

Не могу по току звезда да оценим
Колико је још до зоре.

(II чин, 1. сцена)¹⁾

1) У овом тексту коришћени су цитати из превода Живојина Симића и Симе Пандуровића, из књиге: Вилијем Шекспир, *Целокућина дела* (Књига трећа), БИГЗ–Народна књига–Нолит–Рад, Београд 1978.



Вивијен Ли као Титанија у *Сну летње ноћи*, Олд Вик театар 1937.

Четрдесет стихова касније испоставља се да он, исто тако, не зна поуздано ни који је *дан у месецу*:

Јесу ли Мартовске иде сутра, момче?

тако да његов млади слуга мора да га извести како је већ прошло четрнаест мартовских дана. Након следећих четрдесет стихова, појављује се Касије са завереницима. И онда се дешава нешто необично: док се Брут и Касије сместа повлаче у позадину и договарају се нечујним шапатам, споредни завереници заузимају средину позорнице упуштајући се у наизглед бесмислену расправу о смеру компаса, страни света на којој излази сунце и *годишњеј доба*. Већ након десет стихова појављују се Брут и Касије како би се утврдили главни елементи плана. Онога часа када план бива усвојен, часовник откуцава три пута и на то присутни видно реагују.

Већ пуке чињенице у овом случају указују на смишљен план: Шекспир је очигледно имао нешто на уму. Напомене о времену развијају се од доба дана, преко раздобља у месецу, до годишњег доба; оне су истакнуте у први план, док су много значајнија збивања потиснута у позадину; све одреда указује на збрку и несигурност – све до тренутка доношења судбоносне одлуке, када, изненада, насумична нагађања уступају место мерљивој прецизности новог временског апарата. Стога се као први исход мог испитивања показује откриће справе; следеће логично питања – наравно, далеко теже – гласи: шта ова справа означава?

Овде треба да се подсетимо историјских околности којих су Шекспир и његова публика морали бити и те како свесни. Једна од њих је да је Цезарева слава великим делом проишталa из његовог установљења Јулијанског календара. Плутарх – Шекспиров извор – хвали ову велику реформу и помиње је као један од разлога због којих је Цезар био омрзнут: римски конзервативци примили су је као произвољно и тиранско ремећење природног тока ствари. Друга околност је то што је 1582. године папа Грегор наредио реформу Јулијанског – традиционалног хришћанског – кален-

дара, који је у међувремену почео да заостаје скоро десет дана.²⁾ Ова реформа одмах је постала предмет спора у огорченим политичко-религиозним расправама тог времена: католичке земље су прихватиле реформу и тиме усвојиле такозвани “Нови стил”, док су је протестантске земље одбациле, остајући верне “Старом стилу”. Тако је, на размеђи векова – Шекспир је написао *Јулија Цезара* 1599. године – постојећа ситуација у Европи у потпуности наликовала на ону у Риму, 44. године пре наше ере. То је било време збрке и несигурности, када је изгледало да су темељне категорије помоћу којих људи уређују и процењују своје искуство, постале нестабилне и неуверљиве, подложне произвољним политичким манипулацијама.

Имајући на уму ове чињенице, вратимо се “Сцени у врту”. Њено језгро јесте планирање завере. Изнесена су три предлога и, на Брутово инсистирање, одбијена: трећи је био да се заједно са Цезаром убије и Марко Антоније. Одбијање – које се, наравно, убрзо показује као судбоносна грешка – није засновано на разлозима целисходности или чак моралности, већ на разлозима *стила*. У ствари, под Брутовим утицајем читаво планирање постаје стилистичко питање. О самој завери одлука је већ донешена, глумци су одабрани, а улоге углавном подељене; али оно што још треба да буде дефинисано, барем према Брутовом мишљењу, јесте стил у којем цела акција треба да се изведе. А он о томе има непоколебљиво мишљење; Антоније мора бити поштеђен, иначе

“Одвећ би нам крвав изгледао пут,
Кад бисмо, после одрубљене главе,
И удове искасапили још,
Ко што при убиству често чини гнев,

2) Пошто је просечна година у јулијанском календару била незнатно дужа у односу на тропску годину, проузрокујући да пролећна равнодневица полако иде уназад у календарској години, уведен је грегоријански календар: на предлог калабријског доктора Алојзија Лилија, папа Гргур XIII прогласио га је булом *Inter gravissimas* (прим. прев.).

А злоба потом; јер је Антоније
 Цезаров уд само. Приносимо жртве,
 Ал' немојмо касапиту, Кају...
 Убијмо га смело,
 Али не гневно; исецимо га као
 Жртву боговима, а не касапимо
 Ко стрв за пашчад...
 То ће нашем чину
 Давати изглед нужде, а не злобе;
 А кад се тако прикаже, зваће нас
 Спасиоцима, а не убицама.

(II, 1)

И касније, кад се јавља недоумица да ли да се Ан-
 тонију дозволи да говори или не, Брут понавља:

Мада изгледамо сад
 Кржави, свирепи, ко што ти се чини
 По кржавим нам рукама и чину
 Извршеном, ипак ти видиш једино
 те кржаве руке и тај њихов чин.
 Ти не видиш наша срца а она су
 Сажалива, и сажалење то
 Једино према општем добру Рима –
 Као што ватра ватру изгони,
 А сажалење ништи сажалење –
 извршило је тај чин над Цезаром.

(III чин, 1. сцена)

Говорећи о завери, склизнуо сам у метафору дра-
 ме: говорио сам о заплету (“плот”)³⁾, радњи, глумци-
 ма и стилу. Постоји и пуно овлашћење за употребу ове
 метафоре у самом комаду; Брут и Касије употребља-
 вају је више пута – а најотвореније непосредно после
 убиства, када она у ствари и престаје да буде метафора:

Кроз колико ли ће векова одсада
 Овај наш узвишени призор бити

Игран у земљама нерођеним још,
 На језицима сада непознатим!
 (III, 1)

Размишљајмо о Касију и Бруту онако како су они,
 очигледно, размишљали сами о себи: завереници у
 драмском смислу, људи који су одлучили да смисле и
 изведу трагедију под називом “Јулије Цезар”. У сушти-
 ни је Касије тај који је дошао на идеју о завери; али
 он осећа да му је потребан коаутор како би представи
 прибавио једну врсту угледа и стила који ће је учинити
 “хитом” у очима публике – римске светине. Унеколико
 на Касијево огорчење, Брут поима своју улогу веома
 озбиљно и надвладава свог партнера у неколико ства-
 ри које ће се касније показати од суштинског значаја.
 Очигледно је да морамо мало пажљивије размотрити
 стил који Брут има на уму.

Оно што он жели није пуко убиство, већ трагедија
 у класичном, готово аристотеловском смислу. То неће
 бити потпуна кланица, након које се, као у *Хамлеџу*,
 завеса спушта над хрпом лешева. Само трагични јунак
 треба да буде убијен, а само убиство треба да буде ри-
 туално, формална, штавише лепа жртва. Такође, оно
 не треба да буде пропраћено никаквом врстом клевете:
 жртва не сме да буде представљена као хуља, попут
 Клаудија од Данске, већ као велики и племенит човек
 који страда због једне трагичне погрешке: амбиције.
 А његове убице, аутори, не смеју деловати из личних
 побуда: они морају деловати попут свештеника, или
 лекара, који обављају своју свету дужност очишћења
 заједнице. Све што Брут говори и чини – особито њего-
 во допуштање Антонију да држи говор, као и залагање
 њега самог у прилог овог чина – прожето је овом наме-
 ром да се трагедија оствари као класична: племенита,
 пречишћујућа, безлична и неминовна.

3) Овде Буркхарт користи двосмисленост израза “плот” (заплет али
 и сплетка, завера), која се у нашем преводу не може изразити.

Пише > Ричард Лоз

Универзитет државе Вашингтон

Послушне кћери и својеглаве нећаке: јачање улоге жене у шекспиријанској комедији

С енглеског превео > Сава Ракић

У Шекспировим комедијама знатан број женских ликова, ако не и већина, приказују се као жртве манипулације и потпуне зависности од воље мушараца из њиховог окружења: очева, стричева, удварача, мужева. Ипак, у Шекспировом свету комедије постоје жене за које се чини да поседују виши степен интегритета и утицаја него што се може очекивати у једном патријархалном друштву. Отуда Шекспирове комедије наизглед пружају различита схватања о јачању улоге жена. Неке жене су снажне и независне, док су друге потпуно потчињене, а на поступке и једних и других више утичу тема и заплет него њихове карактерне црте.

Међутим, након детаљнијег увида постаје очигледно да су ствари сасвим другачије, јер, као у многим Шекспировим комадима, изглед може да превари. У неким случајевима, поступци ликова су намерно постављена фасада која прикрива њихова стварна осећања; код других је то модернизован фурнир који

сагорева као последица догађаја у делу. Без обзира на њихов спољашњи изглед, већина жена из комедија сврстава се у два супротстављена архетипа. Увид у ове архитипове омогућава читаоцу да прозоре кроз овакве варке и допре до стварне личности.

АРХЕТИП “КЋЕРИ” И “НЕЋАКЕ”

У многим Шекспировим комедијама женски ликови приказују се као потчињени и крајње зависни. Попут послушних кћери, ове жене се покоравају патријархалној репресији уз једва видљив отпор.

Најбољи пример лика “кћери” у шекспировској комедији је улога Хере у делу *Много више ни око чега*. Хера је под пуним утицајем свог оца Леоната, посебно кад су у питању удварачи. Када, у другом чину, Леонато поверује да би је Дон Педро могао запросити, он наређује Хери да прихвати кнежеву иницијативу, без обзира на разлику у годинама: “Кћери, упамтите шта сам вам рекао: ако би вас кнез ради онога сколио, ви

знате шта треба да му одговорите" (II, 1). Овде учавамо да Леонато контролише не само Херине поступке него и њене речи.

Заправо, Хера је толико инфериорна у односу на друштво у којем доминирају мушкарци да се она не покова само вољи свог оца већ скоро сваког мушкарца у овом делу. Њу лако заводи и осваја Дон Педро који се представља као Клаудио (II, 1). Она једнако лако бива урушена у једном Клаудиовом говору где је овај проглашава прељубницом (IV, 1). Чак и Дон Џон безочним сплеткама успева да манипулише Хером, што јој скоро долази главе. Упркос Беатричином либералнијем утицају, Хера нигде у представи не поступа по сопственом нахођењу.

Међутим, за разлику од Хере, остали женски ликови у Шекспировим комедијама не поковају се олако вољи патријархалних ликова или мушкараца уопште. Као што нам *Многио вики ни око чеја* представља Херу као модел лика послушне "кћери", исто дело нам оцртава архетип "нећаке" у лику оштроумне Беатриче. "Шаливи рат" (I, 1) који она води против Бенедикта приказује нам њен лик из најбољег угла, иако је још од прве сцене јасно да се Беатриче не покова лако речима или вољи било ког мушкарца.

Чини се да Беатриче често покушава да ослободи своју рођаку Херу од патријархалне репресије. Док скоро сваки главни лик у представи прави сплетке како би уговорио Херин брак, Беатриче је саветује да слуша своје срце, упркос обичајима:

Дужност моје сестре је да начини наклон и да каже: "Оче, како ви хоћете." Али, поред свега тога, сестро, гледајте да то буде згодан момак, иначе начините још један наклон и реците: "Оче, како ја хоћу." (II, 1)

Беатричина својеглавошћ истрајава до последње сцене. Без обзира на њене раније завете да ће узвратити Бенедиктову љубав (III, 1), када је коначно дошло до просидбе, она истиче да пристаје на брак само зато што је то њена воља, а не његова (V, 4).



Франческа Ејмис и Џуди Денч у *Комедији забуна* 1978.

ДУПЛА УЛОГА "КЋЕРИ" И "НЕЋАКЕ" У "УКРОЋЕНОЈ ЗЛОЋИ"

Иако је Катарина заправо кћи патријархалног Батисте, она се ретко покова очевом ауторитету кад су посреди опхођење и удварање. Тако се она више уклапа у лик својеглаве "нећаке" него покорне "кћери"; архетип одређује бихевиорална, а не фамилијарна веза. Катаринина непослушност, односно склоност ка понашању "нећаке", подстиче даљи ток радње.

За разлику од ње, Катаринина сестра Бјанка је у већем делу комада представљена као лик "кћери": "Што хоћеш и ја ћу учинити то, јер своју дужност спрема старијих знам" (II, 1). Увид у Бјанкино потчињено понашање такође нам пружају дидаскалије: Бјанка се појављује и одлази са сцене само по налогу мушког лика (или по Катаринином налогу у другом и опет у петом чину). Њена послушност према оцу највише се огледа у односу према потенцијалним удварачима: Батиста на почетку обавештава да Бјанка неће имати удвараче све док се Катарина не уда (I, 1). Бјанка

је заправо толико потчињена да отворено пристаје да уступи Катарини своје многобројне удвараче (II, 1).

Међутим, у последњој сцени комада архетипска карактеризација у потпуности се обрће. Након што се удала за Лућенца, Бјанка истог часа постаје својеглава и непослушна, и одбија да се одазове свом мужу (V, 2). С друге стране, Катарина послушно долази када је Петручио позива. На његов захтев, она одлази по Бјанку и одржава јој подуже слово о њеним супружничким дужностима

Ова последња сцена указује на то су да ликови “кћери” и “нећаке” заправо маске које је свака од сестара користила да би се домогла прижељкиваног мужа. Бјанка се представља као брижна и послушна “кћи” како би привукла имућног мужа; након што је то постигла, уклања фасадну и преобраћа се у размажено и неподношљиво дериште каква је одувек и била. Катарина, с друге стране, управља својом “горопадношћу” како би се отарасила удварача према којима не гаји осећања. Када Петручио доноси одлуку да је ипак ожени, она увиђа да је он управо онакав муж са којим би могла бити срећна, те постаје брижна и послушна супруга (да би му удовољила или због тога што је такву везу прижељкивала). Пригодно је за један комад који се толико заснива на обмани да Катарина и Бјанка шире утицај користећи своју спољашњост коју им одређују њихови својствени архетипови.

ДВОСТРУКА УЛОГА “КЋЕРИ” И “НЕЋАКЕ” У “КАКО ВАМ ДРАГО”

Архетип “кћери” и “нећаке” свакако није универзално применљив на све жене у Шекспировим комедијама. У делу *Како вам драго* постоје женски ликови који се не могу сврстати под такву класификацију. Феба, на пример, приказује особине и “нећаке” (током својеглаве тежње за Ганимедом), али и “кћери” (када се свесно подређује Ганимедовој жељи да се уда за Силвију), док сељанчицу Одри не можемо сврстати ни у једну категорију. Ипак, ови архетипови показују се ко-

рисним при истраживању могућег јачања улоге главних женских ликова у представи, Розалинде и Селије.

Површно гледано, Розалинда се чини као једна од најнезависнијих, самим тим и најснажнијих женских ликова у Шекспировим делима. Као што је Беатриче то чинила са Бенедиктом, тако и Розалинда успева да наметне своје услове у вези са Орландом; кроз већи део представе он јој се покорава у свему, чак и упркос сопственом уверењу да је она само Розалиндин привид. У време када је склапање бракова (судећи по текстовима) био пословни договор између очева младожење и невесте, Розалинда, иако прерушена, заправо уговара сопствени брак са Орландом (V, 4); она чак уговара брак између Силвије и Фебе (V, 2; V, 4). Драмска иронија овог следа догађаја је основа за комични обрт овог комада: Ганимед, који настоји да толико контролише животе других, заправо је женско.

Може се тврдити да Розалинда добија оно што жели не зато што је она истински јака жена, него зато што се представља као мушкарац и да, осим ове обмане, других средстава нема. Војвода Фредерик, коме је Розалинда стварна и архетипска нећака, одузима јој контролу над њеном судбином када је по кратком поступку протерује са двора (I, iii). Ипак и овде видимо да Розалинда већ поседује потенцијал да ојача своју улогу. Када га питају зашто је осуђена на изгнанство, Војвода одговара: “Ал’ доста тол’ко: ја ти не верујем... Свога си оца кћи, и то је доста.” (I, 3). За Војводу, било то разложно или не, Розалинда представља претњу, а само јака жена може за њега да буде претња. У овом контексту, маскирање у мушкарца само ослобађа латентну снагу коју архетип “нећаке” већ поседује.

Селија, с друге стране, представља јасан лик “кћери”. Једини својевољан чин у читавом делу своди се на њену одлуку да се придружи Розалинди у изгнанству (I, iii), а чак и овај један чин пркоса више је условљен Селијином лојалношћу према рођацима него личном тежњом. Када у последњем чину комада Оливер одлучи да ожени Селију, само се Орланду пружа прилика да располаже њеном имовином (V, 2); Селија очи-

Кети Овен као Пак у **Сну летње ноћи**, Глоб театар 2016.



гледно пристаје на брак, али заправо не учествује у тим преговорима.

Отуда, чак и када се уводи снажан, независан женски лик, *Како вам драго* појачава патријархални дојам жене као подређеног бића. Розалинда учвршћује контролу над својом судбином, али тек пошто се преруши у мушкарца; у недостатку такве спољашњости, Селија је практично немоћна да одреди своју судбину. Али овај површни приступ не пружа адекватну интерпретацију. Прерушавање у Ганимеда и читаво путовање у

Арден представља искушење које ослобађа Розалиндину латентну снагу, а та снага је одувек била присутна; попут Катарине и Бјанке, она је одувек представљала “нећаку”. Селија остаје подређена не зато што је одабрала да путује као жена него зато што је она, у срцу, послушна “кћи”.

ЦИТИРАНА ДЕЛА

- Боровоје Недић, Живојин Симић: *Виљем Шекспир – Целокупна дела*; Бигз, Народна књига, Нолит, Рад; Београд 1978.

Пише > Светислав Јованов

Шекспирови двојници: огледала и загонетке

У својој капиталној књизи о трагедији, Јован Христић каже да “трагедије имају не само своју метафизику него и своју механику”. Такав став у још већој мери важи за комедије, особито Шекспирове. Међу најзначајније елементе “механике” – тачније, елементе проседеа или структуре радње – темељу на којем је уобличен Шекспиров комедиографски опус, може се, ван сваке сумње, сврстати мотив (или, ако хоћете, троп) *двојности и двојника*. Овоме мотиву, присутном у историји драме и позоришта од њихових почетака и употребљаваном од стране највећих античких комедиографа, Шекспир је присподобио изузетну убедљивост, разноврсност и слојевитост, учинивши га основним драматуршким елементом у већини својих најзначајнијих комедија.

У читавом Шекспировом опусу, концепција драмског лика заснива се на односу између индивидуалности која тежи самоостварењу и улоге (друштвене, културне, обичајне) која спречава ово самоостваривање. Конкретно, то значи да развој шекспировског лика представља путању од *иривида* (“illusion”), преко *обма-*

не (“delusion”) до *(само)снoзнаје*. Поред тога, Шекспир нам у већини случајева показује да се, на овако означеној путањи, обмана по правилу рађа из *самообмане* лика. Премда и у његовим трагедијама постоје значајни примери коришћења овог мотива као средства индивидуализације, двојства и двојници у Шекспировим комедијама су не само *основно средство карактеризације* већ и *главно средство у обликовању комичког сукоба и заплета*.

Прво основно обележје Шекспировог комичког заплета је наиме тежња двоје младих љубавника за остварењем везе (најчешће брачне) – као симболом успостављања *новог* (личног и друштвеног) *склада*. У том смислу, енглески комедиограф следи традиционални рецепт “нове комедије”, наслеђен од Менандра, Теренција и италијанских ренесансних комедиографа. Друго, комплементарно и не мање значајно обележје је битна Шекспирова иновација и значајно одступање од наслеђених канона: уместо патријархалних родитеља или нежељеног супарника, главна препрека остваривању поменути тежње су *недостаци/неспоразуми* самих

љубавника или њихове заблуде о стварности и привиду (делимични изузетак је забрана Хермијиног оца у *Сну летње ноћи*). У складу са овом иновацијом, остварење тежњи младог (комичког) пара уобличава се на два – алтернативна или комплементарна – начина. До склада јунака са собом и светом који га окружује (а понајпре са вољеном особом) долази се кроз сучељавање *лажної и истинској идентитетима* (спознаја себе) и/ли кроз *раскорак илузије и стварности* (спознаја света). У оба случаја, главни мотив у грађењу комичког лика јесте *мотив двојника*, основни метод – *повољностручавање, расцеп и/ли преузимање идентитета*, а основно “техничко” средство којим се ово постиже постаје *прерушавање* и двосмислености које из тога проистичу.

Идентитет комичког протагонисте на тај начин постаје крајње динамична појава: такав идентитет се дефинише искључиво кроз непрестану промену, те бисмо могли рећи да је, у Шекспировим комедијама, језгро идентитета комичког јунака *сама промена*. Основни тон овом процесу даје фигура двојника: ритам односа између двојничких ликова (Антифола из Ефеса и Антифола из Сиракузе, Титаније и Хиполите) не одређује само профил појединих индивидуалности, већ постаје и *основни ритам комичке радње*. Стога се и структура комичке радње може изразити помоћу схеме која има три основне фазе: *искључивање* виталне силе/елемента од стране окошталога система (млади беже или су прогнани из друштва старих); *прочишћење* – често обострано, и искључених и “искључитеља – у димензији ‘међусвета’” (егзотични или пасторални предео, најчешће шума, речју “зелени свет” како га назива Нортроп Фрај); најзад, *обнова* – обрт којим се старији коначно подвргавају тежњама (а често и мерилима) младих. У оквиру овог процеса, мотив двојника је основна покретачка сила посредством које се конфликтни аспекти идентитета, али и расцепљени елементи друштвеног организма преображавају, и изнова задобијају изгубљено јединство.



Комедија забуна, Јута Шекспир фестивал 2014.

ДВОЈСТВО И ПРИВИД

Већ у свом првом комедиографском остварењу, *Комедији забуна*, Шекспир нам представља, додуше у ембрионалном облику, комичку стратегију двојника – како у погледу карактеризације, тако и у погледу динамике заплета. Преузимајући основну схему и главне протагонисте Плаутовог дела *Близанци* (*Менехми*), аутор постојећем двојничком пару изгубљене браће близанаца – Антифолу из Ефеса и Антифолу из Сиракузе – придодаје и близаначки пар њихових слугу, двојицу Дромија¹. Таква поставка му, најпре, даје веће и разноврсније могућности стварања комичких забуна и бржи темпо заплета: неспоразуми изазвани сличношћу господара – Антифол из Сиракузе је приспео у Ефес трагајући за давно изгубљеним братом – умногостручени су збрком која настаје услед сличности њихових слугу (двојица Дромија), поготово када се у такву схему укључе стандардни комички мотиви као што су новац, накит и љубав:

1) Класично римско име за слугу-потрчка, потекло из грчког глагола *гром* – трчати.



Сан летње ноћи Питера Брука, Ројал Шекспир компани 1970.

АНТИФОЛ (из Сиракузе): Доста с тим. Реци ми

Где си оставио новац што ти дадох?

ДРОМИО (из Ефеса): О, онај новчић што сам га добио

Прошле среде да платим сарачу

За кускун моје госпе?

(I чин, 2. сцена)

Да ће и сам “путујући” Антифол (из Сиракузе) бити подложен неспоразумима, Шекспир пар тренутака пре указује и на нивоу карактеризације, афирмишући темељну ренесансну метафору, *сличноси*, као основ психолошког стања:

АНТИФОЛ: У овом сам свету,

Као кап воде што у океану

Чезњиво тражи другу кап и ту се

Не налазећи своју другу, губи

и невидљива бива.

(I, 2)

Посредством сличности, наговештавају се истовремено и двојство и подељеност, ситуација у којој

комички јунак може досегнути јединство најпре кроз трагање за сопственом (изгубљеном) половином – тачније, сопственим одразом (привидом).

Неспоразум који се рађа на нивоу предмета прелази у нову фазу неспоразума између ликова, приликом сусрета сиракушког Антифола са Адријаном, супругом његовог ефешког брата-близанца:

АДРИЈАНА: Шта је то сад мужу мој и откуд то,

Да си самом себи сад постао туђ?

Да, самом себи, кажем, јер си ти

Отуђио се од мене која сам,

Нераздвојно са тобом спојена

И која сам била половина тебе...

(II, 2)

Значајан ефекат оваквог сусрета не исцрпљује се само у наговештају да се, како Ерик Сигал виспрено примећује, близанци Антифоли “могу схватити као два дела једне шизофрене целине”.²⁾ Адријанино симболичко предочавање угрожене везе са (барем она тако мисли) супругом као “отуђивања нераздвојивих елемената” је Шекспиров иницијални корак у двосмисленом комичком афирмисању љубави: као надличне вредности без које индивидуе не могу досегнути јединство – али и као ругалачке и хуморне, вртоглаве игре привида која тим индивидуама истовремено подрива целовитост и смисао.

Нешто касније у истој сцени, Шекспир уноси и трећи слој употребе мотива двојника, слој који, како смо већ навестили у уводу, упућује како на однос *лажној* и *истинској идентитету* тако и на *раскорак илузије* и *стварности*. Силина Адријанине реакције – која у њему види сопственог супруга – толика је да Антифол из Сиракузе почиње да сумња не само у целовитост сопственог идентитета већ и у целовитост опипљиве, свакодневне стварности. Другачије речено, он

2) Erich Segal: “Shakespeare: Errors and Erōs”, u: *The Death of Comedy*, Harvard University Press, Cambridge-London 2001, 293.

не само да сагледава себе као другог већ наслућује и подвојеност света – *сан као двојника јаве*:

АНТИФОЛ: Да л' се ожених њом кад душа снева?

Или сад спава, па мисли да слуша?

(II, 2)

РЕ-ФЛЕКСИЈА И ПРЕЛАМАЊЕ

Најзад, игра двојника у *Комедији забуна*, на плану заплета употпуњава се подвајањем универзалне фигуре Жене у три типизирани функционална вида: грађанску супругу (Адријана и Луцијана су тек варијанте овог вида), Милосницу и игуманију Емилију – за коју се испоставља да је изгубљена мајка близанаца Антифолa и изгубљена супруга spaшеног Егеја. Круг случајности и чуда се, међутим, у овом често недовољно цењеном комаду тиме не завршава. Непосредно након приспећа у Ефес и неспоразума са слугом свог брата, сиракушки Антифол изјављује:

Кажу да је овај град препун превара,
Вештих опсенара што око опчине,
Мрачних врача који залуђују ум.
Вештица које залуђују ум
И роваше тело.

(I, 2)

Имајући на уму чињеницу да се у Ефесу налазила једна од седам цркава помињаних у Откровењу Јовановом, као и да је поменути спис највероватније и настао у овом граду, Ерик Сигал износи тезу како Шекспирово смештање радње *Комедије забуна* у Ефес нема за циљ само наглашавање тема обмане и преображаја, него и хришћанску димензију искушења и искупљења³⁾, пошто наведени стихови, по њему, уочливо парафразирају опис Ефеса што га даје Свети Павле: “... Они који се скитаху и заклињаху ђаволе... А многи

3) Erich Segal, наведено дело, 291.



Сан летње ноћи, Јохангза театар, Јужна Кореја 2012.

од онијех који чараху, сабравши књиге своје спаљиваху их пред свима...”⁴⁾

Реч је о несумњиво важном увиду, али се управо *Комедијом забуна*, између Шекспирове комичке драматургије и мисли Светог Павла (Павла из Тарза), зачиње трајан креативни дијалог на једном много дубљем, посреднијем, али и непорецивом нивоу; а тај дијалог управо омогућава и “отвара” мотив двојника. Јер, уведене и донекле развијене релације двојности – од двојничке фигуре, преко двосмислене природе стварности – указују на ону далеко познатију Павлову формулацију из Прве посланице Коринћанима: “Тако сад видимо нејасно, као у огледалу, а онда ћемо лицем у лице; сад знам делимично, а онда ћу познати као што бих познат.” Има ли прецизније дефиниције Шекспирове опште комичке стратегије двојника од ове Павлове формулације? При томе, она укључује не само подељеност и двојство него и неизбрисиву двосмисленост, у виду значењске нестабилности – што важи на-

4) *Djela apostolska*, Gl. 19, 13, 19.



Миу Миу као Титанија у *Сну летње ноћи*, Глоб театар 2016.

рочито за први део формулације.⁵⁾ У том смислу, док се двојнички заплет *Комедије забуна* још увек претежно задржава у оквирима комичке равнотеже – између Ја и Другог, стварног и сновитог – Шекспирова драматуршки и поетски најслојевитија комедија, *Сан летње ноћи*, не темељи се на равнотежама, већ на “исклизнућима” и двосмислицама Павловог исказа Коринћанима, а умногоме их и превазилази. *Сан летње ноћи*, наиме, своје ефекте и чари подједнако дугује колико поменутој комичкој схеми *искључење-процишћење-обнова* (одлазак атинских љубавника у шуму/испуњење скривених жеља као искушење/спознаја граница и могућности жеље), толико и доследној, готово опсесивној употреби фигуре двојника.

На највидљивији и, на нивоу конкретног учешћа у заплету, најактивнији вид двојника, указују љубавни

5) Премда се овај исказ најчешће цитира у свом латинском облику (“Videmus nunc per speculum et in aenigmate...”), вишезначност грчког изворника – *Blepoten gar arti di esoptrou en ainigmati* – као и конотације рабинске традиције (*esoptrou* може да значи огледало, сочиво, али и углачани камен), сведоче да је Павле био потпуно свестан вишезначности одабране фразе.

парови Хермија–Лисандар и Хелена–Деметар. Премда сво четворо делују на почетку као аутентичне индивидуалности, довољан је један *иматинацијски обрт* – што је, у крајњој линији, и Пукова интервенција “чаробним напитком” по Обероновом налогу – да би се њихови идентитети *подвојили и разменили*. Уосталом, Шекспир нам на врхунцу игре љубавних неспоразума готово неприметно пружа скоро заборављени симптом двојства:

ХЕЛЕНА: Тако смо расле заједно к’о две
Трешње на једној петелјци.

(III, 2)

За разлику од овог, могло би се рећи *комбинаторној* вида двојника, у овом комаду постоји и његов концептуални вид: двојство вилинског краља Оберона и његовог несташног слуге Пука (ђаволка Робина). Као непосредни “извршилац радова”, или, према Нортропу Фрају, “слуга-сплеткар” који представља “средишњу личност скупине *еирона*”, Пук унутар овог пара оличава ирационалну димензију, *силу нереда*. Насупрот томе, Оберон је онај “постарији човек”, промишљач који покреће и разрешава збивања – дакле, истински “*architectus* комичке радње.”⁶⁾ Будући да се заснива искључиво на кореспондирању функција, овај шекспировски пар можемо означити као *исеудогвојнике*.

Трећи случај двојничке релације који се развија из симболичног лика/фигуре Титаније, краљице вила још је сложенији. Титанија с једне стране јесте, како виспрено уочава Јан Кот, фигура девичанске Дијане/Артемиде (и као таква, “ноћни и шумски двојник Хиполите”), а с друге, истовремено, и распусна богиња љубави, “*Venus vulgaris*”.⁷⁾ Суштина је, међутим, у томе што је лик Титаније у тој мери вишедимензионалан и контекстуалан – њене (супротстављене) особине, на пример, дефинишу понашања четворо љубавника,

6) Northrop Frye, *Anatomija kritike*, Naprijed, Zagreb 1979, 199.

7) Јан Кот, “Слепи купидон и златни магарац”, у: *И даље Шекспир*, Прометеј, Нови Сад 1994, 52.



Сан летње ноћи, Глоб театар 2014.

покрећу Оберона, преображавају Вратила – да га једноставно можемо назвати тропом *средишњеј комичкој двојства* у овом комаду.

Постоји, међутим, још један слој подвајања/сличности посредством којег се у *Сну летње ноћи* исказује мотив двојника. Реч је о занатлији Вратилу (Bottom), који, преображен од Пука у биће са магарећом главом, постаје љубавник опијене Титаније. Ово путовање у животињство/сан и повратак у сиву људску стварност не сугерише само чари и опасности подвајања и преображаја индивидуе већ бриљантно указује на искушења имажинације, слободе и вишезначности. На узор који Шекспир користи не би ли уприличио овај обрт први је указао Френк Кермод, а он се налази – нарав-

но! – поново у Првој посланици Коринћанима: “...Што око не видје, и ухо не чу, и у срце човјеку не дође, оно уготови Бог онима, који га љубе.” А управо како би се, у свету у коме је реч све крхкија, а имажинација све угроженија, очувала управо та суштина божанске речи који понајпре гаје “умоболник, љубавник и песник”, Шекспир Вратилу (поред Пука, наравно) поверава тај завршни акорд у дијалогу с Павлом из Тарза, потез у славу имажинације и двосмислености, у славу двојства као предуслова целовитости: “Људско око тога није чуло, људско уво тога није видело, нити је људска рука кадра да то окуси, нити језик кадар да то себи улије у главу, ни срце да исприча оно што сам снιο.”



Пише > Зоран Ђерић

О Шекспиру, у априлу 2016. године¹⁾

У априлу 1564. године је рођен, а 26. априла исте године крштен Вилијам (Вилијем или Виљем, сва три имена су присутна у српској транскрипцији његовог имена) Шекспир (енгл. William Shakespeare). У априлу 2014. године свет је прослављао 450 година од његовог рођења. У априлу, само три дана пре него што је напунио 52 године (дакле 23. априла 1616), Шекспир је и умро. У априлу 2016. године навршило се 400 година од његове смрти.

Ко је био Шекспир, готово да је реторско питање. Сматра се за највећег писца на енглеском језику и драматурга светског гласа. Опус Шекспирових дела, која су сачувана до данас, састоји се од 38 позоришних комада, 154 сонета, две дуге наративне и неколико других поема. Према *Шекспировој енциклопедији*, у Шекспировом опусу има тачно 108.000 стихова и прозних редова. Од тога у драмама: 73.196 стихова (римованих

7.061) и 28.777 редова прозе, док у поемама, сонетима и песмама има још 6.017 римованих стихова.

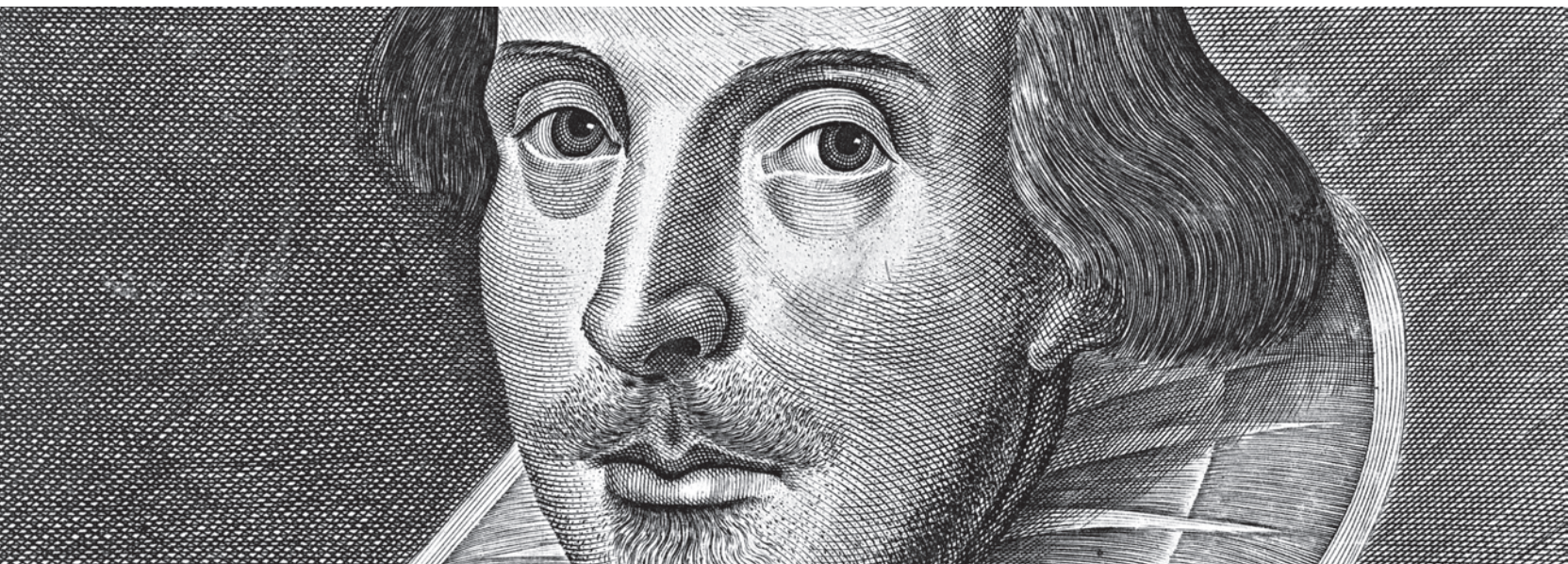
Будући да нисам шекспиролог, нећу се упуштати у анализу Шекспирових дела. Сва су преведена на српски језик. Већина драма је извођена на нашим сценама, а постављају се и данас. По свему судећи, Шекспир је био угледан песник и позоришни писац још за живота, али његова репутација није достигла данашње размере пре XIX века. Романтичари су нарочито истicali Шекспирову генијалност, а викторијанци су га славили готово као идола.

Од XX века, Шекспирова дела се стално приказују у различитим културним и политичким контекстима широм света.

ШЕКСПИР И СРБИ

Крајем XVI и почетком XVII века, док је Шекспир деловао на енглеским сценама, имали смо дубровачку књижевност, Држића и Гундулића. Ипак, права “Шекспиријада српског театра” настаје тек у првој по-

1) *Беседа о Шекспиру*, на Данима Лазе Костића, у оквиру 22. међународног салона књига, на Новосадском сајму 2016.



ловини XIX века, како то истиче у истоименој студији Властимир Ерчић, а потом и Душан Михаиловић, који докторира управо темом “Шекспир и српска драма у XIX веку”.

Наш најпознатији шекспиролог, Веселин Костић, у књизи *Културне везе између југословенских земаља и Енглеске до 1700. године*, указује на чињеницу да су у Лондону и Енглеској у Шекспирово време боравили бројни Дубровчани, али да нису оставили о томе трага. Постоје само претпоставке о сусретима и утицајима, које нису доказане. Шекспир није био познат ван граница домовине до XVIII века. Тек у другој половини XVIII века, у тзв. Веку просвећености, преводи се у Немачкој, Француској, Русији, Италији, Мађарској и Пољској. Иако је Доситеј боравио у Лондону још 1784. године, није ни споменуо Шекспирово име. У Србији и Војводини појављује се тзв. Школско позориште, али се Шекспир током доба просвећености не спомиње. Тек почетком XVIII века, Јоаким Вујић преводи с немачког два краћа одломка, или, боље речено, неколи-

ко стихова из Шекспирових драма. Свега 37 стихова, које је Вујић превео у прози, били су најава Шекспира код нас.

Већ 1813. године, у Пешти, на дан рађања српског световног позоришта, у Вујићевом комаду *Крешћалица*, који је у ствари посрбица Коцебуа, са позорнице ће бити споменут *Краљ Лир*. Шест година касније, у *Новинама србским*, биће поменут *Хамлет*. Тек 1825. године, у Новом Саду, биће написана и приказана прва права шекспировска трагедија. Реч је о *Смрти Уроша Петши*, коју је написао 19-годишњи Стефан Стефановић.

Први превод Шекспира са оригинала учинио је Јевта Поповић. Реч је, наиме, о преводу свега три и по стиха. А прва целовита Шекспирова драма која је штампана код нас био је *Јулије Цезар*. Шездесетих година XIX века појавила су се два превода с немачког језика и оба у народном десетерцу; један у Загребу, а други у Београду. Исте, 1860. године, млади песник Лаза Костић, који је тада имао 19 година, препевао је са оригинала и у јампским стиховима сцену растанка

из *Ромеа и Ђулијетте*. Годину дана пре тога, штампао је у “Летопису Матице српске” сцену под балконом из исте трагедије. Шекспир је дебитовао на нашим позорницама са прве две сцене из *Ричарда Трећег*, које су са оригинала у јампским десетерцу превели Лаза Костић и Јован Андрејевић Јолес. Било је то на прослави 300-годишњице рођења великог драматичара у Новом Саду, 1864. године.

Јован Стерија Поповић први код нас помиње Шекспира у једној песми. Била је то сатирична песма “Србском стихотворцу”, написана 1845. године, а објављена седам година касније, значи 1852. године. У новосадском листу “Даница”, 1863. др Јован Андрејевић Јолес је споменуо, објашњавао и донекле анализирао двадесетак Шекспирових комада.

Крајем 1866, Лаза Костић је објавио дужи рад “Ромео и Јулија”, у десет бројева часописа “Матица”. Он је, истовремено, објављен и као посебна књижица, с поднасловом “једна понуда за одомаћивање Шекспира у српском народу”. “У овом напису се говори о свему осим о начину како да се Шекспир одомаћи код нас”, приметио је Душан Михаиловић.²⁾

“Први део, под насловом *Једна глава из Шекспирове библије* је надахнута песма у прози и један од најлепших поетских предговора *Ромеу и Ђулијетти*, пун метафоричних песничких слика” (Михаиловић).³⁾ Превод *Ромеа и Ђулијетте* Лазе Костића објављен је у листу “Позориште” (издавач: Српско народно позориште), 1875-6. године, а потом и у посебној књизи, али непотпуно, са скраћењима које је учинио Антоније Хацић, адаптирајући ово дело за сцену. Лаза Костић је поново превео делове који су недостајали и објавио их у Новом Саду 1907. године. Ипак, ово је први Шекспиров комад штампан код нас у преводу са оригинала. Одржао се на позорници и између два рата. Сменио га је тек превод Светислава Стефановића, 1928.

2) Душан Михаиловић, *Шекспир и српска драма у XIX веку*, Универзитет уметности у Београду, Академија уметности у Новом Саду, Београд 1984, стр. 49.

3) *Исто*, стр. 49.

Превод целокупних Шекспирових дела објављен је у Београду, 1963. године, у 18 књига. Међу преводиоцима су: Трифун Ђукић, Хуго Клајн, Боривоје Недић, Сима Пандуровић, Александар Петровић, Живојин Симић, Бранимир и Велимир Живојиновић.

ШЕКСПИРОВ УТИЦАЈ

Мотиве из комада *Ромео и Ђулијетта* проналазимо код Јоакима Вујића, у његовом комаду *Љубовнаја зависити чрез једне цицелу* (1805), па и у комаду *Блаћородна и великодушна жена Лунара у Персији* (1815). Потом Василије Јовановић објављује посрбу истог имена (1829). Ове мотиве проналазимо и у коадима Матије Бана, Ђуре Јакшића, Милоша Цветића, Драгутина Илића, али и код Лазе Костића, у његовом комаду *Максим Црнојевић* (1866). Потом код Косте Трифковића у *Љубавном писму* (1873) и код Јакова Игњатовића у комаду *Агам и берберин* (1881).

Фабулу Шекспирове *Ђуре* проналазимо код Јоакима Вујића, у комаду *Фернандо и Јарика* (1805). Али и код Јована Суботића, Атанасија Николића и Драгутина Илића.

Хамлет има у *Крешћалици* Јоакима Вујића (1813–14), потом код Јована Суботића, Стефана Стефановића (*Смрт Уроша Петко*, 1825), код Стерије (*Смрт Стефана Дечанског*, 1841), код Његоша, у *Горском вијенцу* (1847), код Симе Милутиновића Сарајлије у *Трагедији Војска Карађорђа* (1847). Мотиве из *Хамлета* проналазимо и у *Максиму Црнојевићу* и у *Пери Сетединцу* Лазе Костића, у *Сјаноју Главишу*, Ђуре Јакшића, у Стеријином *Владиславу* и код десетине других српских драмских писаца у XIX веку.

Мотиве из *Краља Лира* имамо у коадима Јоакима Вујића (*Крешћалица*, *Блаћородна и великодушна жена Лунара у Персији*), код Василија Јовановића (*Воислав, краљ србски, или раздор браће о краљевини*), код Стефана Стефановића (*Смрт Уроша V*), код Лазе Телчког (*Последња десетина смедеревска*), код Стерије (*Смрт Стефана Дечанског* и *Лакан*), код Ђуре Јакшића

у Јелисаветини, кнећини црнојорској, код Лазе Костића у Максиму Црнојевићу. Али и код Атанасија Николића (Драгушин, краљ србскиј), код Јована Суботића (Немања), код Драгутина Илића (Краљ Вукашин), код Лазара Лазаревића у Владимиру и Косари и у Траједији Обилић Симе Милутиновића Сарајлије.

Шекспиров Млеџачки џрџовац је инспирисао Јоакима Вујића за комад *Блајородна и великодушна жена Лунара у Персији*, али и Лазу Костића за *Максима Црнојевића*. Видљиви су утицаји и код Василија Јовановића (Воислав, краљ србски, или раздор браће о краљевини), Милана Јовановића Морског (Краљева сеја) и Јована Петровића (Милан Тојлица).

Ричард Трећи је био инспирација за Стефана Стефановића (Смрт Уроша V), Лазу Телечког (Последња десјошница смедеревска), Драгутина Илића (Краљица Јаквинџа и Краљ Вукашин), Јована Суботића (Немања, Богдин, Краљица Јакинџа), Матију Бана (Краљ Вукашин, Цар Лазар или џројасиј на Косову и Ванда, краљица љешка), Лазу Костића (Максим Црнојевић, Окујација) и Стеријиног Владислава. Као и за *Ајдука Вељка*, Јована Драгашевића; *Оливеру*, Мите Димитријевића; *Смрт цара Мијаила*, Ђорђа Малетића и *Царицу Милицу*, Димитрија Дукића.

Хенрик Четврти је утицао на Стефана Стефановића (Смрт Уроша V), Матију Бана (Краљ Вукашин, Цар Лазар или џројасиј на Косову), Атанасија Николића (Зигање Скадра на Бојани) и Миту Поповића (Цар Јован).

Мотиви из Јулија Цезара препознати су чак у 19 српских комада: од Стефановића, преко Лазаревића и Стерије, до Ђуре Јакшића и Војислава Илића. Ево тих комада: *Смрт Уроша V* (Стефан Стефановић), *Траједија Војда Карађорђа* (Сима Милутиновић Сарајлија), *Владимир и Косара* (Лазар Лазаревић), *Владислав* (Јован Стерија Поповић), *Немања* (Милош Цветић), *Јан Хус* (Матија Бан), *Кнез Милош* (Милан М. Максимовић), *Зигање Скадра на Бојани* (Атанасије Николић), *Андрија Хумски* (Андра Гавриловић), *Љубивоје, жујан џриштински* (Владан Ђорђевић), *Таковски усћанак*,

Марџа Посадница, *Краљ Вукашин* и *Цар Лазар* (Матија Бан), *Сћаноје Главаш* (Ђура Јакшић), *Краљ Вукашин* и *Краљица Јаквинџа* (Драгутин Илић) и *Краљ Радослав* (Војислав Илић).

Мотиви из *Макбетџа* су такође у 19 српских комада, поред осталих у *Милошу Обилићу* Ј. С. Поповића, као и његовом *Лахану* и *Владиславу*. У *Максиму Црнојевићу* Лазе Костића. У *Траједији Војда Карађорђа* Симе Милутиновића Сарајлије. У *Јелисаветини*, кнећини црнојорској Ђуре Јакшића. Као и код Драгутина Илића, Николе В. Ђорића, Матије Бана, Јована Суботића, Ђорђа Малетића, Лазе Телечког и Љубинка Петровића (Суђаје).

Мотиве из *Ошела* садржи 21 српски комад. Од Стерије (*Милош Обилић*), Лазе Костића (*Максим Црнојевић*), до Бранислава Нушића (*Књиџа груџа*). Међу осталим су комади Лазе Телечког, Атанасија Николића, Милутина Максимовића, Матије Бана, Ђорђа Малетића, Мите Поповића, али и код Јоакима Вујића, Симе Милутиновића Сарајлије и мање познатих – Манојла Ђорђевића Призренца (*Слободарка*) и Милана Јовановића Морског (*Несуђени*).

Шекспиров *Тимон Аћинџанин* утицао је на Лазара Лазаревића и његов комад *Пријашељи*, као и на *Траједију Обилић*, Симе Милутиновића Сарајлије.

Веселе жене Виндзорске – мотиве проналазимо код Лазаревића, Мише Димитријевића (*Јаџац*) и Милана Јовановића Морског.

Шекспирова *Бојојављенска ноћ* је надахнула Стеријину *Покондирену шикву*.

Кориолан је надахнуо Стеријиног *Лахана*, али је надахнуо и друге српске драмске писце: Атанасија Николића и његово *Зигање Скадра на Бојани*, Лазу Телечког и његову *Последњу десјошницу смедеревску*, Миту Поповића и његовог *Цара Јована*, Драгутина Илића и његову *Краљицу Јаквинџу* и Николу В. Ђорића и његову *Кринку*.

Ричард Друџи је препознат у девет српских комада: *Драгушин краљ србскиј*, А. Николића; *Смрт Уроша Пејоџа*, *Ускрс државе српске* и *Марџа Посадница*, М.

Бана; *Стеван*, последњи босански бан, Мите Поповића; *Трагедија Вожда Карађорђа*, С. М. Сарајлије; *Краљ Вукашин*, Д. Илића; *Богин*, Јована Суботића и *Последња десјотица смедеревска*, Лазе Телечког.

Утицај Шекспировог комада *Мера за меру* видљив је код Матије Бана у комадима *Таковски усџанак* и *Кнез Никола Зрињски*, као и у комаду *Заробљена Милка*, Александра Павловића Велможића.

Шекспирово *Кроћење јорџаднице* пронађено је код Лазе Костића у комаду *Ускокова љуба* и у *Пијаници* Николе С. Ђурковића.

Сан леиње ноћи – Ђорђе Малетић (*Ајошеоза Великом Карађорђу*), Јован Суботић (*Звонимир, краљ хрватски*), М. Бан (*Кобна шајна*) и у комаду *Србинове јусле*, Анке Николић Минобек.

Тит Андроник – М. Бан (*Смрт Уроша Пејоти*).

Хенри Пет је препознат у *Немањи* Јована Суботића и *Немањи Милоша Цветића*.

Два вишеза из Вероне могу се пронаћи у *Прехвали* Јована Суботића и *Максиму Црнојевићу* Лазе Костића.

Како вам драго – такође код Лазе Костића, у *Максиму Црнојевићу*.

Шекспиров комад *Антоније и Клеопатра* утицао је на Лазу Телечког и његов комад *Последња десјотица смедеревска*.

Шекспиров *Симбелин* је препознат у комаду Јосифа Подградског, *Лейосава* и њено *јубилишје* или *Новоградске комендије*.

Троил и Кресида – Драгутин Илић (*После милијон година*) и Јосиф Подградски, у поменутом комаду.

Мотиве из Шекспирових дела проналазимо у 48 драмских дела српских писаца. Тај утицај је вишеструк, мање или више приметан, “стваралачки”, непосредан или посредан, или само “технички, или је то опште место” (Д. Михаиловић).⁴⁾ У преостала 52 позоришна комада (од укупно 100 који су наведени у библиографији студије Душана Михаиловића, уочени су одблесци мотива из појединих Шекспирових дела. Постоји још 11 дела код којих су уочени “само случајни паралелизми”, рецимо у *Јаничару* Филипа Н. Глогића, *Адаму и берберину* Јаше Игњатовића, *Лихварки* Драгутина Илића, *По команди* Мите Калића, у *Окућацији* Лазе Костића и *Љубавном писму* Косте Трифковића.

Случајан паралелизам са Шекспировим делима препознат је и у *Трагедији сирећ* печалнаја *повести о смрти последња царја србског Уроша Пјаша и о пагенију србског царства...* Јована Рајића и Емануила Козачинског, написаној још 1798. године.

Нису поменути Шекспирови утицаји на српске драмске писце из двадесетог века, као ни из прве половине овог, двадесет првог века. А добро је познато колико има подударности или сличности између Шекспировог и нашег времена, колико је време садашње позоришно време, истовремено време Шекспирово и време у којем играмо Шекспира. Јан Кот је давно тврдио да је Шекспир наш савременик. Верујемо да јесте.

4) *Исти*, стр. 372.

Приредио > Хаџи Зоран Лазин

Шекспирова библија

Лаза Костић

Ромео и Јулија

ЈЕДНА ГЛАВА ИЗ ШЕКСПИРОВЕ БИБЛИЈЕ

У почетку беше страст, и страст беше песник, и песник беше страст, и што год је бивало, ништа није бивало осим страсти.

Ал' у души песниковој настаде стварање новог света.

И посред начела страсти указа се начело које се зове: позив, идеал, а у Светом писму зове се: отац небесни.

И то начело разлучи узмућене страсти и подели их на двоје.

И она страст што се покори идеалу назва се: љубав, она пак што се одметну од идеала назва се: мржња.

И љубав сијаше мирно на небу идеала и не мицаше се са њега, и обасјаваше цео свет песников благодети својом.

А мржња беше скучена у паклу одметништва свога и враћаше се од муке сама око себе.

И у том силовитом вртењу избаци из себе два последња остатка што остадоше у њојзи од борбе с идеалом и љубави, избаци их на десно и на лево.

И пођоше те две одмети мржњиног осора својој мети, своје нечелноме врелу, сунцу љубави.

И пођоше једним махом, једним путем, једна супроти другој.

Две звезде љубавнога сунца мржњом отиснуте, две планете, две звезде блуднице.

Звезде, али блуднице; блуднице, али звезде. И једна се звезда звала Ромео, а друга се звала Јулија.

Две звезде, али блуднице; две блуднице, али звезде.

Јер беху близанци, зачети љубављу, одојени мржњом. И по љубави беху звезде, а по мржњи беху блуднице.

И од љубави беше срце њихово и у њему тежња за идеалом; ал' у зраку своје понеше жестину мржњину, која их је одбацила од себе.

И што их више растављаше пакао мржње, то их више зближаваше сунце љубави.

И код сунца љубави састадоше се две звезде блуднице.

Две блуднице, али звезде; две звезде, али блуднице.

И блудништво то беше им од мржње; а то је била жестина. И у тој жестини састадоше се и ударише једна на другу и разбише се једна о другу.

И настаде их у сунцу љубави. А пакао мржње беше све своје силе напрегао да их растави, и потроши све своје пламење и остаде само гомила пепела, а гомилу пепела разнесоше небесни ветрови. И то све због оне две звезде блуднице.

Звезде, али блуднице, блуднице али звезде.

у Новом Сагу, 1866.

Др Николај Велимировић
Превео > Вујадин Миланковић

Шекспир свечовек

Ја не познајем Шекспира. Чак и не могу да га познајем. Али он зна мене; он ме је описао, он је насликао све тајне моје душе на такав начин да читајући њега, налазим самога себе у њему. Можда сам ја човек са једном главном мишљу, једним осећањем, једним тоном, једном бојом — чак једно. А он је био мулти — и мулти. Он није никад био сам. Његово име је Легион. Он је скоро Свечовек.

Ето зашто се Шекспир тако снажно доима нас Словена. Свечовек је наш идеал, наш сан, наша неизрецива чежња, наша нада, наша збуњеност.

ШЕКСПИРОВО ЦАРСТВО

Енглески народ је остао веран панхуманистичком духу Шекспировом. Његов народ покушава да разуме свакога у свету, мистично поштујући у свакоме — као што је и Велики Песник — неки велики закон Вационе, која шаље свакога у овај живот са неком тајном мисијом. Тешко је сазнати која је то мисија човека или нације и изнаћи оно суштинско добро које они можда садрже у себи као оправдање свога постојања. *Temeritas est damnare quod nescias!* (Смелост је осуђивати оно што не знаш!) — рекао је Сенека. Шекспир је ипак знао, као што знају и Британци, васпитавани на Шекспиру. Њихово начело није да свет униформишу, већ да умноже сопствени дух учењем и разумевањем духа свих других како би били праведни према свима. Њихов пут не води ка Надчовеку, већ ка Свечовеку; не ка Ничеу већ ка Шекспиру.

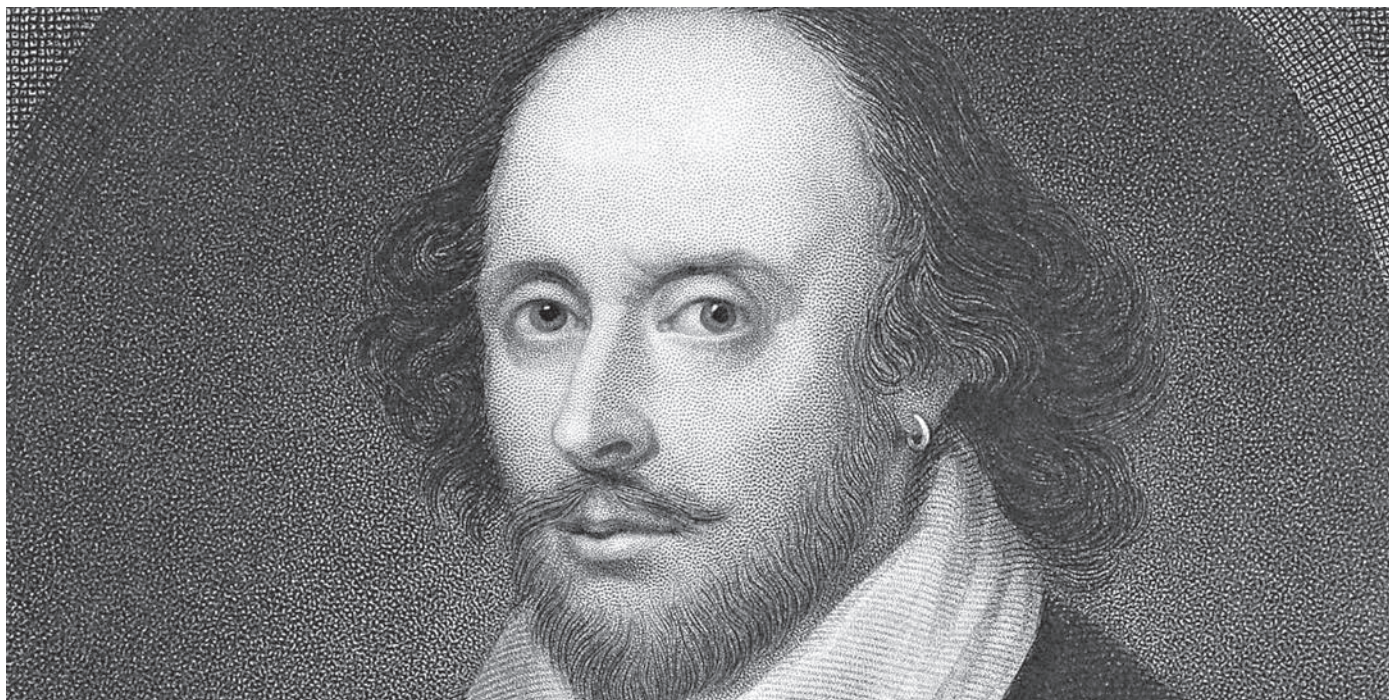
Они имају шекспирску способност да изађу из сопствене душе па да неко време носе душу некога

странца. Они разумевају много више различитих душа него ико други. Од леденог севера Канаде до вреле и сунчане Индије и Јужне Африке они истовремено и стичу и шире знања, увек спремни пре да уче од других него да друге уче. Молим вас уочите да на њиховим уснама увек лебди питање а не одговор; никада нису тако брзи да одговоре као да питају. Њихово разумевање људске природе и различитих душа нација је огромно. Они се с поштовањем односе према тим различитим душама које настањују њихову велику Империју. Они воле овај мозаик од малих и великих нација, великих и малих држава, оригиналних обичаја, различитих боја и религија — овај мозаик, који они називају Британским Царством. Оснивач овог Царства је, по моме мишљењу, Шекспир. Он је положио темељ, он је дао душу, да, и сам програм за тај велики мозаик. Он, цар Шекспир!

Царство мора бити велико!— био је програм. Шекспиров дух је био гаранција за то. Био је то сувише велик дух да би запосео простор само од једне до друге обале Британског острва. Царство мора бити вишебојни мозаик, повезани мултуром, не униформисани и досадни унутар! Оно је постало таквим. А Царство ипак не сме бити ни гордо ни самодовољно, јер 'Онај који је горд поједе самога себе'! Оно и није.

Шекспир је био примордијални творац и инспиратор Британског Царства; Кромвели, Елизабете, Џорџи, Викторије, Питови и Гледстони — то су помоћни градителји тог великог здања. Смем ли да кажем — Британски свет је велико тело у којем је оваплоћен шекспирски дух? Поседовати такво царство, знати њиме управљати, како с њиме поступати, како га покретати ка прогресу и цивилизацији — за то је потребан специјалан одгој. Такав одгој могао је дати британском народу само Шекспир. Током тристагодишњег периода британске историје мислим да би Шекспир могао да се упореди само са Библијом по утицају на историју.

(Говорим о нацији као целини — ускогруди патриоти овог острва — ако има таквих — немају ничег



заједничког са Шекспиром и више су рушитељи него ослонци славнога Шекспировог царства.)

ОН ЛИЧНО

Свечовек! Платон је изговорио ову реч, а при том је мислио на Васиону. Достојевски је изговорио ту исту реч, а он је мислио на Човечанство, у истом смислу као свети Павле. Али нема ниједног другог смртника који је у толикој мери био калеидоскоп Човечанства својим личним умом и срцем као Шекспир. Он је прави микрокосмос. Он описује стотине људи тако јасно и верно као да пише своју личну биографију. Њему није ништа одвећ мало нити ишта одвећ велико. Он не обожава ни једног човека нити мрзи и једнога. Он може, попут античкога бога, лако да сиђе са Олимпа и прометне се у облик који жели, било у краља или просјака, човека или жену, свеца или злочинца. Не-

ка брза метемпсихоза, чак калеидоскоп света — панантропос, свечовек! Ја се питам: да ли је овај човек могао стварно бити веран пријатељ икоме, или трајан непријатељ икоме?

ЧОВЕК СА “МУЗИКОМ У СЕБИ”

Шекспир је био човек са “музиком у себи”. У словенском свету нема ниједног човека са “музиком у себи”. У англо-америчком свету постоје таква два — други је био Емерсон. Велики Словени су били обузети болним утиском о људској патњи у овом свету у толикој мери да су сви они посветили свој таленат решавању “социјалног проблема” “људске среће”. Они су сви проповедници и реформатори: Хус, Мицкјевич, Гогољ, Толстој, Достојевски, Соловјев, српска епска поезија, Горки, па чак и Сјенкјевич, који је то на један уметнички начин више него други. “Једна несаврше-

ност показује ми другу, тако да ме терају да искрено презирем самога себе”!

То може бити најбоља илустрација негативне стране словенских генија. Сви они су сломљена срца, скршена огледала; свет се не може сасвим јасно огледати у тим огледалима. Њихова писана дела су више вапај и молитва за правду, милосрђе, братство, људско саосећање и кроткост. Сви они су веровали да људска срећа лежи иза првог брда које дели нашу генерацију од будућности. “Желание блага всему живущему!” узвикнуо је Толстој, тј. “желети срећу свим живим бићима”. То је била *suprema lex* (врховни закон) његове етике и религије.

Шекспир је био смион до дрскости. То је оно што му Толстој није никада могао опростити. Шекспир није проповедао и вапио, већ расветљавао: чак ни најбоље и најимпресивније странице Библије нису оне које директно проповедају, већ оне које илуструју. Ово је Давид, а оно је Савле – бирај! Ово је Антонио, оно је Шаклоп – бирај! Толстој је иза себе оставио секту, као и сви учитељи који проповедају директно и свесно, ангажовано. Шекспир није иза себе оставио секту, већ Човечанство.

Нема књиге (чак ни у Толстоја), сем Библије, у којој је контраст између добра и зла тако пластично приказан као што је у Шекспира. Он је најздравији гениј у историји, најздравији и са највећом унутрашњом хармонијом. Он гледа на живот као на драму, сви елементи који постоје у свету у неком историјском тренутку (као на пример, у време Перикла, или Цезара, или Хенрија XIII) потребни су као компоненте светске драме у таквом тренутку. Све, свака мисао, реч или осећање важни су само ако су уткани у ту велику драму, у акцију, патњу, заплет.

Зло мора бити кажњено, и Шекспир заиста немилосрдно кажњава зло бичем судбине или сопственом иронијом – али зло је ипак неизбежна компонента у драми људског живота на земљи. Зашто? Шекспир не

даје одговор; Библија даје. Наш грех је био почетак наше овоземаљске трагедије, а патња је њена последица. Симболично, када су Адам и Ева напустили Рај, Змија је испузала испред њих. Змија – нешто што пуже – постала је њихов вођа у свет. Да ли је то истина? У саму чињеницу можемо и посумњати, али не и у симбол. Шекспир вам неће дати директан одговор. Он ће вам само показати неухватљиве призоре овог живота и мозаички карактер глумаца на позорници света. Он ништа не проповеда, он само слика, али својим снажним сликањем он веома потврђује Библију у свему што је највеће, најплеменитије, најузвишеније и што највише у њој надахњује. Он је био и још увек јесте друга Библија за своју нацију и све своје обожаваоце. Откако је Библија донесена у Велику Британију није било сличног свељудског документа који се читао на овом острву као што је Шекспир.

Шекспир је панантропос – на руском: Всечеловек – и то епски. Достојевског бисмо можда могли назвати лирским панантропом. То је разлог зашто ове две велике расе, Англо-Саксони и Словени, толико тајно гравитирају својим душама једни према другима, упркос свим могућим привременим разилажењима у политици. Њихов идеал је исти – свељудски. Само је изражавање њиховог идеала различито.

У прослави тристагодишњице Великог Песника Велике Британије, словенски свет ће још једном осетити најдубљу захвалност и бескрајно дивљење према Шекспиру, епском панантропу, у чијем чаробном језику Словени налазе најјаснији израз и сопствене душе, да, своје панхуманистичке душе, за коју ни једно Божије створење на земљи није одвећ мало да би требало бити одбачено, а никаква људска слава толико велика да би се поредила са славом Божијом.

Лондон, 1916.



Пише > Радивоје Динуловић

Ново, ново, ново вр(иј)еме...¹⁾

Дизајн сцене на Стеријином позорју, а посебно 61.

Већ је више од десет година од како сам писао осценографији и костимографији на Стеријином позорју.²⁾ Тај текст је био заснован на архивској грађи која је у Позорју, за разлику од многих наших институција културе, увек пажљиво чувана и систематизована, што ми је, тада, омогућило да успоставим нови поглед на Позорје, дистанциран од личних сећања, напредних вредновања и емоција које их увек прате. Тај нови поглед донео ми је јасну свест о томе да је радом три сценографа: Мете Хочевар, Миодрага Табачког и Герослава Зарића, обележен не само фестивал већ и наше позориште у целини. Чинило се да би Марија Калабић могла бити она која ће им се придружити.

1) Извод из текста културне песме групе *Булдожер* (*Ново вријеме*, Албум *Јефтиних слашких*, Хелидон, 1980), парафразан и у наслову документарног филма Рајка Грлића (*Ново, ново вријеме*, 2001).

2) Динуловић, Радивоје: *Сценографија и костимографија на Стеријиним позорју од 1956. до 2004. године*, "Театрон", број 131–132, Музеј позоришне уметности Србије, Београд; "Сцена" број 1, Стеријино позорје, Нови Сад 2005.

Последња деценија, међутим, донела је "велике промене у нашем разумевању сценографије. Ове промене, највише и најзначајније, тичале су се промена у позоришту. Постдрамски театар, оно позориште у чијој жижи није писано драмско дело, омогућио је сценографији да не буде само средство у служби игре већ да постане равноправан драмски елемент у стварању представе"³⁾. Такође, "сценографи који преузимају улогу редитеља, попут Ане Виброк, Кирстен Делхолм или Димитрија Кримова, више не представљају изузетак"⁴⁾. С друге стране, у нашој средини, редитељи који самостално преузимају различите домене сценског дизајна (сценографија, дизајн светла, избор музике, дизајн звука, избор костима а понекад и костимографија) постали су не само уобичајена већ и доминантна појава

3) Лоткер Зупанц, Сођа: *Сценографија – Сисак промена као предговор*, у предговору књиге Татјане Дадић Динуловић *Сценски дизајн као уметност*, Clío, Београд 2016. (у припреми за штампу)

4) *Ibid.*

(Томи Јанежич, Оливер Фрљић, Андраш Урбан, Јагош Марковић, Борис Лијешевић...), где је гранични случај редитељ који као сценограф сарађује са другим редитељима (Горчин Стојановић). Исходи оваквих пракси су веома различити, и то у широкој квалитативној скали. То се, међутим, ни на који начин не разликује од исхода уобичајених процеса где се сваком појединачном компонентом представе баве они чији је то занат. Дакле, испоставља се да редитељ није нужно успешнији, али ни мање успешан од сценографа или дизајнера светла у њиховом послу – што, наравно, одмах отвара тему школовања и школа: да ли постоје, да ли вреде, да ли имају смисла, да ли су неопходне, чему служе, ко у њима учи (са каквим посвећењем, мотивима, очекивањима и предзнањима), ко у њима предаје (са каквом енергијом, каквим разлозима и компетенцијама), шта дају, а шта траже, и од кога?

Са становишта вредновања, поставља се кључно питање и постављено је на овогодишњем, 61. Стеријином позорју – како посматрати ову појаву и како се одредити према њој, питање које уопште није ново и понављано је на сваком од шест Бијенала сценског дизајна, где, да подсетим, Велика награда никад није додељена ни сценографу ни костимографу. Додељена је, међутим, редитељу (Егон Савин, 2004), али не за лични сценографски или костимографски рад, већ за “вишегодишњи изузетан допринос сценској визуелној култури, остварен кроз успешну и пре свега инспиративну сарадњу са сценографима, костимографима и техничким сарадницима на представама”.⁵⁾ Након тога, још три Стеријине награде за костимографију припале су Савиновим сарадницима (Ангелина Атлагић, Маја Мирковић и Лана Цвијановић).

У истом периоду, Стеријине награде за сценографију додељене су различитим ауторима (изузев 2012, када ни за сценографију ни за костимографију награде нису додељене) – укупно их је једанаест, а међу њима

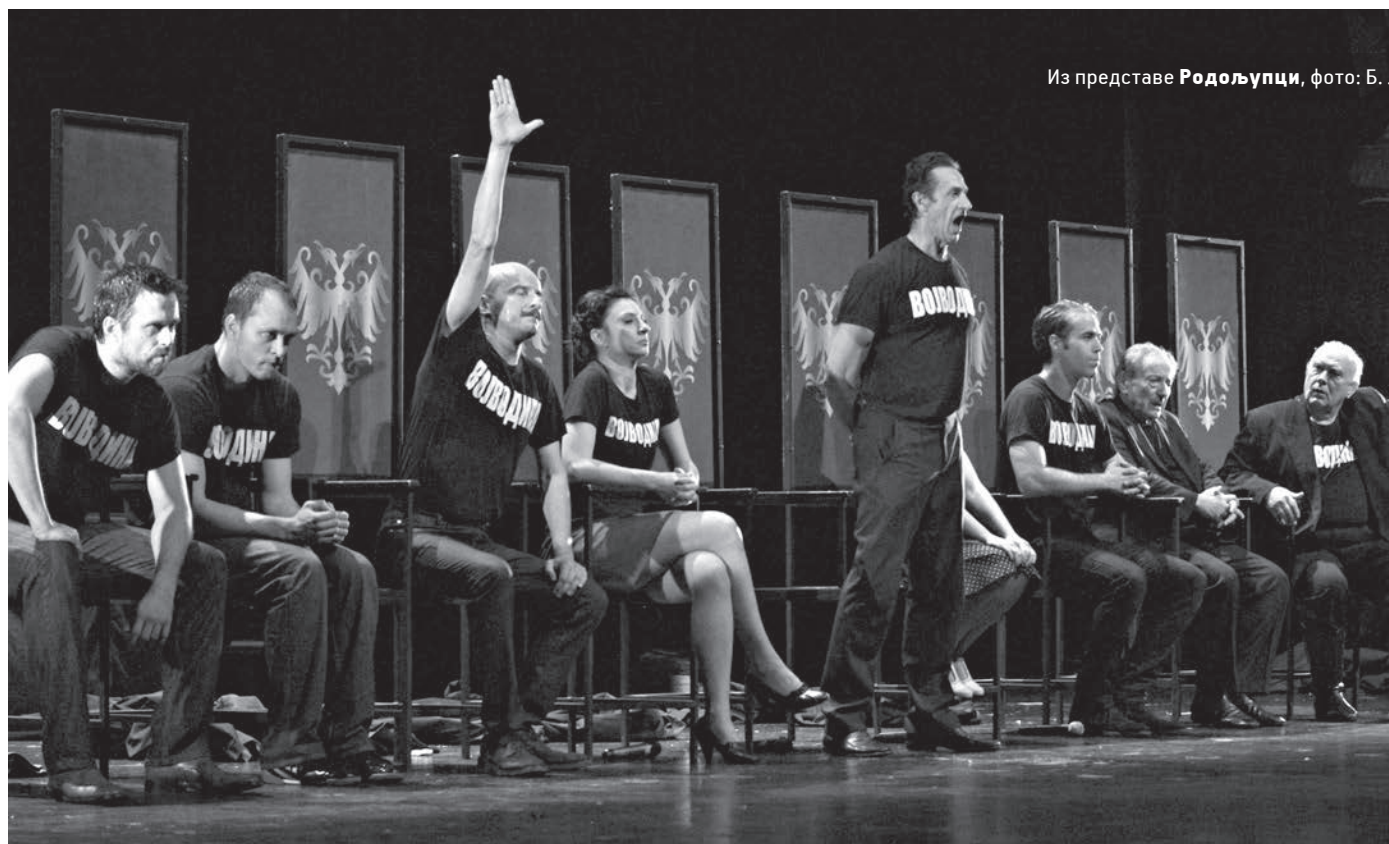
су и два редитеља: Томи Јанежич (2007. за представу *Наход Симеон*) и Андраш Урбан (2016. за представу *Родољубици*). Обојица аутора су, истовремено, за наведене представе добитници Стеријиних награда и за режију. У међувремену, специјалне Стеријине награде додељене су, међу осталима, представама Бориса Лијешевића (2010), Андраша Урбана (2012) и Томија Јанежича (2013), представама у којима су се редитељи непосредно бавили и сценским простором. Можда није неважно поменути и чињеницу да су међу награђенима само три сценографа из Србије (Марија Калабић, Александар Денић, Дарко Недељковић). Међу позориштима, примат, очекивано, држи Југословенско драмско, али су по приступу и пажњи коју посвећују сценском дизајну врло запажене и куће из Новог Сада (Српско народно позориште, Новосадско позориште) и Суботице (Позориште “Деже Костолањи”, Народно позориште).

У том контексту треба посматрати и 61. Стеријино позорје, односно, седам представа које је у главни програм фестивала уврстила Марина Миливојевић Мађарев. Видели смо, у жанровском, стилском, продукцијском, техничком а и уметничком смислу различита остварења: један класични бродвејски мјузикл (*Вилоиниста на крову*), једно захтевно драмско дело са доминантним музичким елементима (*Хроми идеали*), две сценски изузетно амбициозне драмске поставке (*Ана Егеиш* и *Пијани*), као и два пројекта која би требало сврстати у домен ангажованог позоришта (*Туђе срце* или *Позоришни ѿраќаић о ѿраницама*, *Ми смо они на које су нас родитељи уиозоравали*). Једна представа, с моје тачке гледишта, излази ван свих ових оквира: Стеријини *Родољубици*, у режији Андраша Урбана и продукцији београдског Народног позоришта.

Иако је зграда Српског народног позоришта у Новом Саду суштински посвећена Стеријином позорју, а не институцији која у њој станује⁶⁾, сценско-гледалишни простори у овом позоришту по правилу раде против

5) *Одлуке жирија*, Каталог 5. Бијенала сценског дизајна, Музеј примењене уметности и Yustat, Београд 2004, стр. 10.

6) Видети у: Динуловић, Радивоје: *Фестивал, ѿозориште и ѿрад*, “Сцена” бр. 4, Стеријино позорје, Нови Сад 2011, стр. 58–65.

Из представе **Родољупци**, фото: Б. Лучић

представа које у њима гостују. Како за свако правило има изузетака, тако је и сценографија Александра Денића за представу *Пијани*, коју је, по драмском тексту Ивана Вирипајева, режирао Борис Лијешевић а изводи је ансамбл београдског Атељеа 212, заправо свој природни оквир пронашла на сцени “Пера Добриновић”.

Компликован сценски апарат који је у изворном извођењу потпуно загушио релативно малу позорницу Атељеа 212, у Новом Саду је развијен у простору које СНП издашно нуди и добио је сасвим нову вредност. Ипак, то није било довољно да оправда мноштво средстава којима се сценограф служи, не увек органично, и не увек у функцији представе. Тешко је, наравно, у извођењу завршене представе препознати и раздвојити

редитељска од сценографских решења, али, пратећи ранији рад оба аутора, мислим да нећу погрешити ако у склоности ка експлицитном сценском тексту и тежњи ка потпуном реализму препознам Денићев рукопис. Овде, међутим, та тежња повремено прелази границу заснованог, па је упитно да ли су сви елементи сценографије суштински потребни, изузев из ликовних разлога, као и да ли прате ону врсту поступка који Лијешевић развија у раду са глумцима (назависно од тога да ли, и у којој мери, ти глумци, појединачно, па и као ансамбл заиста прате редитељски концепт). Такође, начин организације сценског простора који подразумева заправо само један активан план позорнице по дубини (први), као и карактер сценских промена могли би би-

ти доведени у питање. На све то, појединачна решења која су, очигледно, последица директних потреба редитеља (фрагмент позорнице прекривен земљом, на пример), остала су како ван контекста ликовног сценског текста тако и ван мере укупног простора игре. Посебан проблем представља начин реализације појединих елемената сценографије који потпуно руши реалистички концепт – попут уличног стуба који носи аутентично градско расветно тело али се већ на благи притисак савија и осцилује показујући своју артифицијелну, позоришну материјалност. И овде је потврђена давно изречена мисао Тодора Лаличког да на позорници предмети преузети непосредно из стварности функционишу као сценска реалност само уколико је на њима претходно интервенисано.

Маја Мирковић, доследно поштујући своју препознатљиву ликовну поетику, развија у *Пијанима* богат сценски израз. Она тражи и, начелно, налази прецизна решења за третман појединачних ликова, а, истовремено, успоставља чврсту и хомогену визуелну целину, иако сачињену од различитих, па и разнородних елемената. Редитељу и глумцима она омогућава комплексне сценске радње које почивају на комичној употреби појединих делова одеће, што би можда могла (а и не би морала) бити референца на сличан поступак демонстриран још раних седамдесетих година прошлог века на позорници Атељеа 212, а у култној представи *Радован III*.

Што се тиче дизајна светла, звука, маске и шминке – то су категорије које Стеријино позорје још увек не препознаје као конституенте сценског дизајна, па, сходно томе, ни представе у целини. Тако се имена Драгана Стевановића Багзија (звук), Радомира Стаменковића (светло) и Дубравке Бушатлије (маска и шминка), иако наведена у оригиналном програму представе, не налазе у каталогу фестивала. У конкретном случају, допринос ових аутора кретао се у границама уобичајеног.

Далеко ван тог уобичајеног налази се допринос Николе Пејовића, дизајнера звука, успеху представе

Хроми идеали, настале по роману Милутина Ускоковића *Чегомир Илић* и драматизацији Олге Димитријевић, а у адаптацији редитеља Златка Свибена и ансамбла Народног позоришта Ужице. Ради се, наиме, о представи са једанаест протагониста који, сви одреда озвучени, имају хорске и солистичке музичке задатке и говорне реплике, некада амплификоване, а некада не. При томе, врло захтевна инструментална музичка подлога (композитор Дарко Хајсек) снимљена је и репродукује се упоредо са певачким и говорним нумерама извођеним уживо. Овакви задаци у дизајну звука тек су одавно уобичајени и у оним кућама које негују музичко позориште као један од својих темељних жанрова (Позориште на Теразијама и СНП, на пример). За ужичко Позориште и појединца у њему – задатак који је поставио Свибен био је монументални изазов. На срећу, ово позориште заиста систематски негује своје “кадрове” (Пејовић је, на пример, студент докторских студија на Факулету драмских уметности у Београду, док је Маријана Зорзић Петровић, сценографкиња представе, специјализирала на Универзитету у Новом Саду), па наизглед назамисливи подухвати заправо постају могући. То се односи и на све остале сегменте и компоненте ове представе.

Златко Свибен суверено влада сценским простором – то је доказао више пута, а можда најубедљивије режијом *Злочина и казне* у загребачком Драмском казалишту *Гавела*, представе која је на Југословенском позоришном фестивалу *Без црвога* 2014. године награђена, између осталог, и за сценографију (Ана Мартина Бакић и Ивана Кнез). Пред Маријану Зорзић Петровић, такође већ награђивану за сценографски рад, Свибен је поставио задатак да покрене и активира сав расположиви простор позорнице ужичког Позоришта – и даље од тога, да сценографијом уђе и у простор гледалишта. У извесном смислу, ова представа може бити посматрана и као *сајм-сисеифик* уметнички пројекат. Наиме, структура саме зграде позоришта, као и њеног непосредног окружења, Трга партизана

(архитекта Станко Мандић), постала је, с једне стране физички, амбијентални и значењски оквир представе а, с друге, материјал за ликовну интерпретацију (цитати, парафразе, деконструкција...). Наравно да је, сходно природи *сајџи-сјесифик* радова, преношење овог сценског система у други простор немогуће по дефиницији, па тако учешће на фестивалу, у другом позоришту, представља врхунски изазов. И овде је Свибен прешао границу очекиваног – изабрао је да представа буде изведена на сцени “Јован Ђорђевић”, тамо где се драму готово нико не усуђује ни да постави, а камоли да са драмом на њој гостује. И није погрешно. Ужичка позорница је дубока (преко 19 метара), и за ову представу у целини искоришћена, тако да је комплексна и масивна сценска опрема у још већем волумену СНП-а добила нову снагу. То не значи, наравно, да је суштински проблем – доживљај и разумевање сценографског језика ван контекста аутентичне зграде и амбијенталног простора у ком се налази – могао бити решен. А нису, такође, могле бити превазиђене ни основне слабости сценографије, пре свега ликовни и колористички третман сценских елемената и сценског простора у целини (Радојко Веселиновић), а што је пренето и на (иначе, у сваком погледу примерен) дизајн светла (Радомир Стаменковић). Нека сценска решења која редитељ иначе духовито користи, често прелазе у илустративно, чак и банално. То се посебно односи на употребу воде на позорници, али још више на садржај, карактер и начин примене видео рада (Дејан Парлић). Снежана Ковачевић је свој више него захтеван костимографски задатак извршила паметно, пуном снагом, али и с мером и великим осећањем за партиципацију у грађењу сценске целине. Неки делови представе, нажалост, редитељски су постављени тако да сараднике одведу ка општим местима и површним решењима (сцене у Чачку, на пример), па се то односи и на костимографију као и на кореографију (Петра Блашковић).

С друге стране, костимографија Мирјане Стојановић Маурич за представу *Виолиниста на крову* у режији Атиле Береша и копродукцији Српског народног позоришта и Новосадског позоришта, пример је највиших домета унутар конвенционалног (у најбољем смислу речи) приступа сценском дизајну. Реч је о представи са (ако сам добро бројао) 55 извођача на сцени, који говоре, крећу се, плешу, певају – баве се свим за мјузикл уобичајеним сценским радњама, а то чине у костимима из епохе, стилизованим са изузетном пажњом и доследношћу. Избор материјала, крој, колористичка гама, промишљени склоп костимографских елемената за изградњу сваког лика (одећа и обућа, капе и шешири, перике и фризуре, шминка и маска, асесоари и костимске реквизите...), учествују суштински и темељно у стварању композиције појединачних слика и ситуација, једнако као и у успостављању целине представе. Сценској снази костима у великој мери помаже и ликовни карактер сценографије (Балаж Хорешњи и Саша Сенковић). Сценски простор је компонован покренутим просторним плановима, и по дубини и по висини и по ширини, које редитељ, нажалост, користи крајње конвенционално (у не тако добром смислу речи), примереније оперској представи него мјузиклу. Тако главни актери представе користе готово искључиво први, а претежно само први средњи план позорнице, без довољно разлога, с обзиром на просторне карактеристике позорнице и основну концепцијску поставку симултаних сцена. У целини, сценографија и сценски простор остали су у сенци костима и глумаца који их носе. Вредно је поменути дизајн светла (име аутора није наведено у каталогу фестивала, али ни на интернет страници Српског народног позоришта) и дизајн звука (Маринко Вукмановић), с обзиром на изузетно значајан допринос обе компоненте несумњивом успеху ове вредне представе.

Несумњив је и драмски потенцијал сценографије и костимографије коју је за преставу *Ана Егеш* у режији Јожефа Цајлика и продукцији Народног позоришта Су-

ботица креирала Ерика Гадуш. Монументални, доминантни елемент – циновски орман са безброј сценских функција и дејстава – могао је бити заиста изванредно решење да је остао једини објекат у испражњеном простору игре, односно, да није оптерећен присуством сасвим непотребних, додатних (често илустративних) средстава. Такође – да је нешто захтевније и прецизније реализован, у односу на избор материјала и завршну обраду. Независно од тога, сценски дизајн представе је целовит, хомоген и чист, потпуно у функцији глумачке игре и редитељске поставке.

То се никако не би могло рећи за сценски дизајн представе *Туђе срце или Позоришни ѿраќшаи о ѿраницама*, коју је по тексту Биљане Србљановић, а у режији Дина Мустафића извела труппа *Арш Хаб* из Сарајева. На почетку се могло учинити да је реч о сведеном, испражњеном сценском простору у ком се, уз четворо глумаца, налази све време, у централној позицији и посебној улози, и музичар Јусуф Бркић (извођач препознатљиве музике Дамира Имамовића), простору који је дефинисан по дубини и ширини паровима црних паравана, готово античког карактера. Убрзо је, међутим, постало јасно да су паравани заправо електронски екрани, а оно што је на њима емитовано током трајања представе (видео рад Срђана Ђешића) није функционисало у корист представе. Употреба микрофона и појачања говорног (и певаног) гласа до те мере је постало опште место у савременој драмској продукцији да, по мом уверењу, данас захтева заиста озбиљне уметничке разлоге, а овде су они изостали. Костимографија Лејле Хочић није отишла даље од избора савремених одевних предмета, док аутор сценографије није наведен ни у каталогу фестивала, а, такође, ни на званичној интернет страници *Арш Хаба*. То, наравно, не значи да сценографије нема, и да о њој не треба говорити.

За представу у режији, кореографији и сценском покрету Мирјане Карановић *Ми смо они на које су нас родитељи ујозоравали*, Босанског народног позоришта Зеница, сценографију и костимографију креирала је

Сабина Трнка. Укупна ликовност, па и поетика ове представе у целини, успостављају непосредан однос према позоришним праксама које у нашој средини негује већ више од две деценије Центар за културну деконтаминацију Београд. И концепт организације простора почива, чини ми се, на уобичајеним принципима успостављања сцене у Павиљону “Вељковић”. Тространо гледалиште, међутим, овде нема упориште у логици саме представе. Наиме, оваква конфигурација подразумева значај четврте просторне границе (у овом случају – четвртог зида, дословно схваћеног), која, будући да је наглашена, мора бити и посебно третирана. Тај третман у представи зеничког Позоришта изостаје. Основно сценско средство је правоугаони балетски под, који током представе постаје предмет графичких интервенција кредом, недовољно јасних и недовољно оправданих, а, такође, већ много пута и много успешније коришћених⁷⁾. Наравно, тешко је, непотребно (а најчешће и немогуће) тражити увек оно што у позоришту већ није употребљавано, али ипак је питање да ли је оправдано један *реги-мејд* објекат који је постао значењска икона позоришта деведесетих – клозетску шољу у празном сценском простору Соње Вукићевић⁸⁾ – поновити некритички и без основа.

Понављање није по себи негативна појава. Напротив – у раду значајних стваралаца континуитет приступа, израза, па и средстава може генерисати специфичну вредност највишег реда, уз свест о лимитима које носи. Андраш Урбан је, без икакве сумње, један од најзначајнијих стваралаца у савременом позоришту Србије и региона, такође, без сумње, уметник веран властитој поетици, начину рада и сценским средствима. На тим основама настала је и његова представа *Рогодљуици*, по

7) Довољно је да се сетимо Арпада Шилинга и назива његовог позоришта, као и генеалогije тог назива.

8) Видети документацију о дизајну представе *Процес* у продукцији ЦЗКД-а (дизајн сцене Соње Вукићевић номинован је за награду на II бијеналу сценског дизајна, док су за дизајн светла представа *Процес* и *Теби из јучерашње* награду Бијенала добили Милан Михајловић и Александар Јоцић).

тексту Јована Стерије Поповића, у извођењу Народног позоришта Београд.

Важно је одмах рећи да ову представу, као и ужичке *Хроме идеале*, треба гледати у изворном простору. Наиме, значењски, амбијентално и функционално, не само зграда Народног позоришта већ и читав историјски и урбанистички контекст грађевине јесу саставни део Урбанових *Родољубаца*. Споменик Кнезу Михаилу Обреновићу, једнако као и портретни рељеф над порталним отвором, појавност и карактер зграде, као и ентеријер дворане, а истовремено и ентеријер позорнице или хола, део су сценског текста који Андраш Урбан ауторитативно гради. Он користи простор као *грамско лице*⁹⁾, и, истовремено, као терен за игру, формирајући просторне планове с лакоћом и готово без декора. Нема елемента сценографије који је ван функције игре (реализатор сценографије је Мираш Вуксановић), а глумци манипулишу сценским простором и сценским променама уведеним потпуно органично у кореографски систем представе (Тамара Антонијевић – сценски покрет). Када већ говорим о глумцима, не могу а да не нагласим уверење, снагу и прецизност рада Слободана Бештића који показује сву ширину потенцијала глумачке игре, као и богатство могућности партиципације појединца у настанку заједничког уметничког дела (независно од тога што се ради о редитељској представи у најужем смислу речи).

Наравно, некеме је Урбанова естетика блиска, а некеме није (мени јесте, а посебно у представи *Животињска фарма* ријечког ХНК Ивана Племенитог Зајца), а очигледно јесте и Марини Сремац, јер, по мом уверењу, даје највише баш у сарадњи са Андрашом Урбаном, па је тако и овом приликом. Она је креирала један убедљив, јасан и снажан ликовни систем који почива на утилитарној и значењској, али не занемарује ни естетичку функцију костимографије.

9) Видети публикацију: *Просјор, грамско лице*, ур.: Огњенка Милићевић, Стеријино позорје, Нови Сад, 1980.

Ако је игде употреба музике и звука важна за успостављање сценског дејства, онда је то код Урбана, а у *Родољубцима* звучни аспекти представе можда носе и највећу снагу. Изванредну сценску музику Ирене Поповић Драговић интерпретирају сви глумци и музичари на позорници, док мајстор (тона – како пише у програму представе) Тихомир Савић креира узбудљиву звучну слику, снажну до границе издржљивости, сада до крајности и са апсолутним оправдањем експлоатишући електроакустичке сценске системе. Одлично сценско светло које је, заправо, основно средство конституције сценског простора, дизајнирао је (претпостављам) мајстор светла Срђан Мићевић у сарадњи са редитељем.

Заиста је крајње време да наше позоришне куће, уредници публикација и каталога, фестивалске управе и одбори почну да препознају дизајн светла, звука, маске и шминке, као и друге ауторске дисциплине сценског дизајна и да нам то у програмима представа (у најмању руку) јасно ставе до знања. У стварности, ово су равноправне и неопходне стваралачке линије, а зашто у формалном смислу не желимо да им дамо значај – питање је које хоћу да нагласим, сасвим свестан одговора које професионална средина већ по инерцији непрекидно понавља. То никако није разлог да ове одговоре прихватимо као коначне. Уосталом, сасвим је довољно отворити трећу страну каталога овогодишњег Стеријиног позорја и прочитати речи Душана Матића, да је “одувек, непосредније и продорније од свих уметности, позориште (...) везивало људе међу собом. Колективна по својој бити, позоришна уметност зна да буди колективну свест”.¹⁰⁾ Не знам шта би нам данас било потребније.

10) Душан Матић, у Каталогу II југословенских позоришних игара, према: Каталог 61. Стеријиног позорја, ур.: Горан Ибрајтер, Стеријино позорје, Нови Сад 2016, стр. 3.

Пише > Слађана Милићевић

Анестетизовани свет слике-излога

Простор и свет су повезани. Начин на који човек перципира и представља простор увелико има везе са његовом сликом света. Тако бар сматра Ервин Панофски (*Erwin Panofsky*) у чувеном есеју *Перспектива као симболичка форма* (*Die Perspektive als symbolische Form*): “Античка перспектива је тако израз специфичног и фундаментално немодерног погледа на простор (...) Античка перспектива је осим тога израз подједнако специфичне и подједнако немодерне концепције света.”¹⁾

Дакле, начин на који представљамо простор може нам рећи доста о томе какав је свет/епоха у којој живимо, као и обрнуто. Свет у којем живимо, његов друштвено-политички и културни контекст, може драматично утицати на виђење простора – слику простора. Након појаве перспективе у XV и велике научне револуције у XVII веку, слика света али и концеп-

ција простора, радикално су измењени. Према Фукоу (*Michel Foucault*), предмодерни простор одређен је локализацијом (места), док је простор након Галилејеве (*Galileo Galilei*) револуције одређен *простирањем*. У XX веку, ми пак, како Фуко каже, живимо “у добу у којем нам се простор предочава у облику односа *распоређивања*.”²⁾ Овај простор распоређивања он дефинише као простор складиштења елемената у формацијама које могу бити описане као: низови, стабла, мреже.

Будући да је своје идеје о простору Фуко изнео током прошлог века (1967), поставља се питање у каквом простору ми живимо данас, почетком XXI века? Да ли тај простор и даље може да се опише структуралним појмовима мрежа и низова, или, уопште, било каквом структуром? С друге стране, имајући у виду везу простора и света, шта нам тај савремени концепт простора (ако га има?) може рећи о савременој слици света?

1) Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form*, Zone books, New York, 1991, str. 43.

2) Фуко, Мишел: *Хрестоматија 1926–1984–2004*, Војвођанска социолошка асоцијација, Нови Сад, 2005; есеј *Друга месија*, стр. 29. (курзив ауторке текста).



Макси супермаркет, Кајмакчаланска, Београд, 2015.

Базиран на раду француског теоретичара Жана Бодријара (Jean Baudrillard), један од могућих одговора јесте да почетак XXI века обележава *изразан простор симулације*. Као што и сам Бодријар наводи, *панојстички простор* класичне линеарне перспективе је нестао, а са њим и свака врста дуализма и разлике, супротстављених односа посматрача и посматраног, субјекта и објекта. Ми живимо у меклуановском свету у којем је *медиј постао порука*. Пошиљалац и прималац су се стопили у заводљивој игри непрепознавања, а као резултат тога *слика света* постала је само још један од симулакрума. Савремени простор симулације постао је нераздвојив од савремене симулације простора.

Одлика је великих филозофа, теоретичара, уметника да не говоре о свом, већ заправо увек о оном времену које тек долази. Ако погледамо свет који нас окружује, јасно је да је Бодријар 80-их година прошлог века, на нивоу свакодневне егзистенције, прецизније описао наше него своје време. Стога ће, као својеврсна студија случаја, бити анализиран савремени феномен који је *par excellence* пример бодријаровске си-

мулације. Оно што га посебно чини *фасцинантним*³⁾ феноменом јесте жестина и учесталост његове појавности у свакодневном животу обичног човека. Реч је о маркетиншкој пракси која је последњих година постала уобичајена када је у питању дизајн и такозвано *брендмирање* излога продавница, великих ланаца супермаркета, па и разних других пословних простора, а неретко та пракса постаје и легитимно архитектонско средство у дизајну ентеријера и екстеријера. Наиме, реч је о употреби такозване штампе на ПВЦ фолијама у уређењу излога и креирању визуелног идентитета малопродајних објеката.

Према речима власника једне самосталне трговинске радње из Суботице, употреба штампе на ПВЦ фолији може повећати продају за више од 30 до 40%⁴⁾.

3) Бодријаров термин којим описује стање духа појединца који више не може бити изненађен, будући да ера симулације подразумева једну општу ретро-рециклажу, већ само фасциниран.

4) Миро Радовић, власник СТР Таин из Суботице; податак преузет са: <http://marketnetwork.rs/retail/analiza-trgovine-srbija/455-uredenje-izloga-maloprodajnih-objekata>, 18. 5. 2016.

Стога, будући да је економска исплативост потврђена, да је метода брза, јефтина и нуди бројне могућности када је у питању дизајн, јасно је због чега се власници мањих продавница опредељују управо за овај приступ како би преживели сурову конкуренцију тржишта. С друге стране, делује симптоматично и заиста упитно, због чега се и највећи трговински ланци који диктирају тржиште опредељују за исти приступ? Да ли је и ту реч о функционалности или просто *функција следи симулацију*?

Укидање простора излога као традиционалног места излагања и комуникације, биће посматрано као симптом савременог друштва, као знак да живимо у једном визуелно загађеном и пренатрпаном *празном простору симулације*. Нестанак простора излога могућа је парадигма нестанка једне (реалне) и појаве друге (симулиране) слике света.

ФУНКЦИЈЕ ИЗЛОГА: КОМУНИКАЦИЈА, ЗАВОЂЕЊЕ, МАНИПУЛАЦИЈА

Питање како робу представити купцу, од давнина је једно од најважнијих за сваког трговца. Нема сумње да су о томе мислили трговци старог света, баш као што о томе мисле и савремени продавци. Први излози модерног типа јавили су се у Немачкој половином XVIII века⁵⁾, а са индустријском револуцијом, порастом производње и развојем технологије израде великих стаклених површина у XIX веку, њихов број је експоненцијално порастао, као и њихов значај. “Излог радње није више само простор за одлагање и смештање робе, или отвор на фасади који обезбеђује природно осветљење, већ постаје привлачно место за излагање робе погледу потенцијалног купца.”⁶⁾ После Другог светског рата, појавом потрошачког друштва, *марке-*

тин и *адвертајзин* постају засебне науке, а појавом телевизије и интернета начини представљања комерцијалне робе драстично се усложњавају до краја века. Излог као традиционални облик рекламе за сво то време није изгубио на значају и атрактивности.

Основна функција излога јесте да привуче пажњу потенцијалног купца, те да га наведе да уђе у простор радње. Међутим, задаци излога могу бити и најчешће јесу знатно шири. Излог представља новине из асортимана продавнице, учествује у изградњи (позитивних) ставова о продавници, роби и/или произвођачу, изазива жељу за куповином, ствара навике итд.⁷⁾ Сам излог, наравно, нема исту функционалну вредност за све врсте продајних простора. За продавнице са широким асортиманом робе има мању, док за продавнице високе моде или друге специјализоване радње излог има кључну улогу у пословању⁸⁾. Стога излози могу бити подељени у три групе: оне излоге који подстичу куповину односно продају; информативне односно излоге који пружају информације о асортиману, ценама, трендовима и репрезентативне излоге, којима није једини циљ продаја, већ креирање угледа продавнице.⁹⁾ Дакле, излог може имати чисто прагматичну функцију информисања о ценама и производима, али може остваривати и сложеније облике комуникације са купцима. Излог је полигон за остваривање визуелне манипулације с циљем преношења одређених порука о производима или произвођачима, како би се купац навео на улазак у радњу и куповину. Наиме, познато је да људи често купују *импулсивно*, подстакнути својим емоцијама, али и факторима који се односе на физички амбијент саме продавнице: фактори

.....
 scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/03/Dadic-Dinulovic-Tatjana_Izlog-kao-pozornica_Zbornik-MPU.pdf, 18. 5. 2016.

5) Ренко, Санда; Гргић, Инга: *Важности излога у стварању идентитетских и атрактивности продавнице*, “Маркетинг”: часопис за теорију и праксу, вол. 43, бр. 4, Београд 2012, стр. 271.

6) Дадих Динуловић, Татјана: *Излог као позорница*, Зборник Музеја примењене уметности, Београд, стр. 114; преузето са: <http://www.>

7) Ренко, Санда; Гргић, Инга: *Важности излога у стварању идентитетских и атрактивности продавнице*, “Маркетинг”: часопис за теорију и праксу, вол. 43, бр. 4, Београд 2012, стр. 272.

8) *Ibid*, стр. 272.

9) *Ibid*, стр. 275.

дизајна (изглед, знакови, рекламе); фактори везани за амбијент (музика, светло, мириси, боје); социјални фактори (особље)¹⁰⁾. Поред тога, утврђено је да се свака друга одлука о куповини у малопродаји доноси на лицу места¹¹⁾, што такође говори о значају “визуелне трговине” (*visual merchandising*), која “означава специфичан начин представљања робе који подразумева атрактивно излагање, одлучујуће привлачно за пажњу потенцијалног купца.”¹²⁾ Дакле, две основне функције излога које могу бити издвојене јесу *комуникација* и *завођење*. Трећу функцију чини радикални облик завођења – *манипулација*.

У раду *Важности излога у стварању идентитета и атрактивности продавнице*, Ренко и Гргић, на основу спроведеног истраживања¹³⁾, наводе да 5% испитаних сваки пут одлази у куповину због привлачности излога, њих 60% често, 31% ретко, а само 5% никада не придаје важност излогу. С друге стране, ауторке закључују да 33% испитаних примећује и вреднује сам *изглед излога*, 30% натпис “снижење”, 17% цене, а 20 процената врсту робе. Оно што се показује као крајње симптоматично у резултатима овог истраживања јесте да знатно већи проценат купаца обраћа пажњу и подлеже утицају дизајна излога него роби која је у њему изложена. То, заправо, потврђује Бодријарову тезу да је сама реклама постала своја роба. Дакле, оно што нам говоре крупни кадрови воћа и поврћа са излога супермаркета из комшилука јесте да нама нису потребни сами производи, иако су баш они део наших

најегзистенцијалнијих потреба. Хиперпотрошач дакле купује хиперреализам производа, а не реалне производе. Он жуди за представама. То је суштина његове *парадоксалне среће*.¹⁴⁾

Феномен савремене *слике-излога* говори нам да је функција комуникације нестала, да је “стварно” нестало, а да је функција завођења мутирала у свој екстремни облик чисте манипулације.

ИЗЛОГ КОЈИ ЗАВОДИ

Френк Баум (Lyman Frank Baum), писац *Чаробњака из Оза* истовремено је и један од идејних твораца савременог излога. У књизи *Мале историје*, Петер Енглунд (Peter Englund) пише: “У младости је позориште било његова велика страст, он је и писао сопствене комаде и ишао на турнеје с њима. Када се касније у животу бацио на продају – његова породица је била добростојећа – његов смисао за посао спојио се са отвореним осећањем за театарност.”¹⁵⁾ Међутим, спој театра и продаје у Баумовој личности није био тек пуки случај, јер да је био ствар случаја, та веза театарности и трговачке луцидности не би опстала до данас и не би постала основном одликом савременог комерцијалног маркетинга. Баум је прозрео суштину модерне епохе и модерне продаје. “Супротно од других трговаца, њега (...) нису занимале стварне одлике разне робе већ се, уместо тога, усредсредило на то како неки производ изгледа. Јер главни циљ није био, како је Баум то видео, убедити муштерију у савршеност робе, ниску цену и слично, већ уместо тога код купца пробудити ‘чежњу да поседује’.”¹⁶⁾ Простор излога, дакле, од XIX века тежи виртуелизацији и театрализацији представљеног садржаја (изглед производа вс. производ), која данас

10) Филиповић, Винка; Дамњановић, Весна: *Менаџмент продаје* – скрипта, Факултет организационих наука, Београд, 2006, Стр. 83, преузето са: [http://marketing-pr.fon.rs/webroot/uploads/Menadzment%2520prodaje%2520-%2520Skripta\(1\).pdf](http://marketing-pr.fon.rs/webroot/uploads/Menadzment%2520prodaje%2520-%2520Skripta(1).pdf), 30. 5. 2016.

11) Соче Краљевић, Сандра: *Стратегија управљања имиџом продавнице*, Тржиште, вол. 19, бр. 2, Загреб, 2007.

12) Дадих Динуловић, Татјана: *Излог као позорница*, Зборник Музеја примењене уметности, Београд, стр. 114; преузето са: http://www.scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/03/Dadic-Dinulovic-Tatjana_Izlog-ka0-pozornica_Zbornik-MPU.pdf, 18. 5. 2016.

13) Истраживање је спроведено електронски, путем анкете.

14) Употребљена синтагма алудира на истоимену књигу Жила Липовецког (Gilles Lipovetsky) *Парадоксална срећа – ослици о хиперпотрошачком грушћиву*, АнтиБАРБАРУС, Загреб, 2008.

15) Енглунд, Петер: *Мале историје*, Геопоетика, Београд, 2009, стр. 182.

16) *Ibid*, стр. 182–183.

поприма екстремни облик потпуног укидања физичке димензије простора излога и изложеног садржаја зарад такозване слике-излога високе резолуције.

Сценска средства и позоришни начин мишљења примењени на простор излога комерцијалне робе не резултирају нужно спектаклом.¹⁷⁾ У раду *Излоџ као њозорница* Татјана Дадић Динуловић издваја две групе излога с обзиром на њихову сценску вредност. Прву групу чине излози код којих се сценичност јавља као интегрални део процеса представљања производа, док другој групи припадају излози лажне, унапред смишљене сценичности у којима се “смењују слике замишљеног живота који се потрошачу нуди као идеал, на исти начин на који то чине телевизијске и друге слике масовних медија.”¹⁸⁾ Основна разлика између ове две групе излога јесте врста комуникације. Први тип излога које Дадић Динуловић препознаје у излозима самосталних занатских радњи, остварује директну, интимну комуникацију која се базира на богатом чулном искуству изложених производа. “Овакав излог успоставља комуникацију близином, остварујући специфичан однос ‘сцене’ и ‘гледалишта’.” Излог занатске радње, тако, постаје парадигма интегрисаног приступа процесу производње и излагања.”¹⁹⁾ С друге стране, комуникација коју остварују савремене радње комерцијалне робе није заснована на искуству производа, већ на инсценицији слике о производу или филозофији робне марке. Дакле, у првом плану није производ већ инсценирани, измишљени амбијент излога у којем је производ сведен на ниво детаља или је чак одсутан, што потврђује тезу Герхарда Шульца (Gerhard Schulze) да живимо у

17) “Спектакл није само скуп слика, то је друштвени однос међу људима, посредован сликама.”; Дебор, Ги: *Друштво слика*, Блок 45, 2003, стр. 8.

18) Дадић Динуловић, Татјана: *Излоџ као њозорница*, Зборник Музеја примењене уметности, Београд, стр. 117; преузето са: http://www.scen.uns.ac.rs/wp-content/uploads/2013/03/Dadic-Dinulovic-Tatjana_Izlog-ka0-pozornica_Zbornik-MPU.pdf, 18. 5. 2016.

19) *Ibid*, стр. 113.

“друштву доживљаја” – *Erlebnisgesellschaft*. Будући да су разлике у техничким перформансама производа нестале, да готово све марке производа поседују сличан или исти технички квалитет, произвођачи и продавци су принуђени да представљају/креирају сама *искуства* производа. “Како уређаје доживљавамо, како они миришу или звуче и како се то уклапа у идентитет купца постало је подједнако важно као и како уређај изгледа.”²⁰⁾ Међутим, када дистанца између понуђеног доживљаја и стварног искуства реалног производа достигне критичну вредност говоримо о “друштву симулакрума”. Друштву које само још зна да скрива да иза појавности предмета нема ничега.

Простор излога одувек је био простор у којем се инсценирао “чаробни” свет робе чији је задатак био да задиви и заведе купца. Стога је то традиционално био простор будне пажње и интереса како купаца тако и произвођача. У метафизичком смислу то је био простор маште, бујања, жудње, измештања, баш као што је то и простор позоришта. Данас смо пак сведоци нестанка ове врсте театарности и заводљивости излога. Простор постаје површина. Простор излога замењује *слика-излоџ*. Нестанак овог простора заправо је парадигма имплозивног губитка дистанце између субјекта и објекта, “сцене” и “гледалишта”. У бити, то је парадигма ишчезавања субјекта као таквог. Субјекта, који се стопио са сликом, који је постао некритички, хипнотисани спектатор. Због тога простор излога све више постаје простор манипулације уместо комуникације. Све мање је медиј који преноси поруку, а све више је сам своја порука.

“Најзначајнији вид рекламе је тренутно њен нестанак, њено растварање као специфичног облика или, напосто, као медијума. Она више није (је ли то икад била?) средство комуникације или информације. Ако је у неком датом тренутку роба била своја сопствена

20) Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin (ed.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford University Press, 2012, стр. 118.

реклама (друга није ни постојала), данас је реклама постала своја сопствена роба.”²¹⁾

ПРАЗАН ПРОСТОР СЛИКЕ-ИЗЛОГА

Савремена тенденција свођења излога на слику заправо говори о нестанку једног простора који је у Бодријаровском смислу био простор привида и завођења, простор тајне, “топле зачаране симулације”. С друге стране, свет слике-излога најдиректније кореспондира са оним што Бодријар назива “рашчараном симулацијом”, порнографијом, оним што се издаје као “стварније од стварног”. Као и у порнографији, тако и на “фотошопираним” приказима слике-излога “све је сувише истинито, сувише близу да би било истинито. И то је оно што фасцинира, тај вишак стварности, хиперреализам ствари.”²²⁾ Слика-излог није театрална, нема маште, нема завођења, нема фантазије, надреалног. “Хиперреализам није надреализам, ради се о визији која видљивошћу прогони завођење. ‘Даје вам се више.’ То већ важи за боју на филму и телевизији: даје вам се толико тога, боја, трећа димензија, секс, ‘high fidelity’, с високим и ниским тоновима (живот, него шта!), тако да више немате шта да додате, тј. да дате у размену. Апсолутна репресија: даје вам се ‘мало одвише’, одузима вам се све.”²³⁾ Управо је ово врста хиперреализма коју нам нуде слике-излози разних супермаркета: *Maxi*, *Shop&go*, *Idea*, *Аман*, *Роба*, *Арома* итд.

Вишак реалности је оно што на илустрацијама слике-излога укида сваку везу са реалношћу. Свет који нам приказују слике-излози јесте један апстрактни свет у којем “нема природе, нема пејзажа, нема неба, граничне линије ни природног светла. Нема ни лица, нема психологије и историје. Овде је све артефакт, вер-

тикална позадина претвара објекте у чисте знакове, изоловане из њиховог референцијалног контекста.”²⁴⁾ Простор овог апстрактног света претворен је у позадину која производи симулакруме, “чисте знакове”. То је празан простор без дубине, без хијерархије и перспективе, који је имплодирао у неразликовању – “апсорпцији полова”. Простор у којем је постало немогуће свако посредовање, свака дијалектика субјекта и објекта. Тако се сада, не на нивоу теорије већ свакодневног искуства, суочавамо са чињеницом да је перспективни простор модерне мртав и да смо све више апсорбовани празнином симулације. Међутим, када перспективни простор нестане “нешто друго се рађа о чему, у недостатку бољег термина, говоримо као о ‘додиру’, тактилној хиперприсутности ствари.”²⁵⁾ Ова тактилна хиперприсутност према Бодријару је језа од губитка простора представљања, страх од губитка дистанце и чињенице да су нам ствари пришле сувише близу, да смо у потпуности *аисорбовани* сликом (сликом-излогом).

Поред утапања у слику, феномен слике-излога на још једном нивоу говори о апсорпцији. Наиме, слика-излог не само да апсорбује спољашњи свет већ од унутрашњости супермаркета прави врсту бункера, апсолутно изолованог празног простора. Празан простор слике-излога коекстензиван је са празним простором унутрашњости супермаркета, јер је простор супермаркета такође простор без природе и неба, без природног светла, историје и психологије. То је простор тренутка који брише све прошло и будуће, простор апсолутног места које искључује сваки контакт са спољашњим светом. *Простор инфлексије*, који све перспективе савија ка унутрашњости. Слика-излог, тако, иако стоји на граници два света, заправо није граница. То је медиј који је имплодирао. Слика-излог показује да више нема разлике да ли смо у затвореном простору супермаркета или на отвореном простору улице, празнина

21) Бодријар, Жан: *Симулакруми и симулација*, ИП Светови, Нови Сад 1991, стр. 94

22) Бодријар, Жан: *О завођењу*, Октоих – “Григорије Божовић”, Подгорица, Приштина 1994, стр. 34.

23) *Ibid*, str. 36.

24) *Ibid*, str. 67.

25) *Ibid*, str. 69.

симулације прекрила је сваку идеју о разликовању. Све нестаје у том празном простору, а нестанак физичког простора излога само је парадигматски пример тог процеса.

АНЕСТЕТИЗАЦИЈА АРХИТЕКТУРЕ И ГРАДА

Феномен излога карактеристичан је урбани феномен. Појава излога везана је за појаву модерног града и модерног начина живота. Излог је заправо у бити онога што је још Бодлер (Charles Baudelaire) описао као *flâneur*. *Flâneur* у преводу значи човек који шета улицама града, који посматра и анализира сложености и противречности модерног начина живота. Излог на име представља једну од најзначајнијих димензија тог специфичног феномена шетење XIX века. Колико дисоциран, *flâneur* је и усхићен новинама које модерна епоха доноси. Једна од тих новина, како наводи Енглуд, била је и демократизација робе. “Робне куће је такође дочекао велики одзив обичних људи, јер оне нису пустиле такозване обичне људе да стекну увид у један до тада затворен свет, већ су им, кад је о томе реч, омогућиле и да у њему учествују, бар помало.”²⁶⁾ Разгледање излога постао је тако типично модерни, градски феномен доступан свима.

Негативне стране модернизације, комерцијализација и интоксикација градског простора, убрзо су препознате у критичкој пракси бројних теоретичара, између осталих Георга Зимела (Georg Simmel) и Валтера Бењамина (Walter Benjamin). У познатом есеју *Мейнројола и ментални живот* (*Die Großstädte und das Geistesleben*) Зимел описује стање блазираности – *blasé* – као одбрамбени механизам и реакцију на прекомерну стимулацију нерава која потиче од модерног начина живота и градског окружења. Ово стање је према Зимелу нека врста повлачења, дисоцираности у односу на окружење, што је уједно суштинска одлика модерног облика субјективности, као и односа човека и

града. С друге стране, Бењамин сматра да је шок оно што карактерише модерност. Одбрамбени механизам којим се Бењаминов субјект брани од дејства шока јесте *mimesis* – континуирана, камелеонска асимилација са окружењем. Мимезис заправо подразумева једну врсту естетичке сфере у коју се субјект затвара. Појам естетике овде је схваћен у свом изворном значењу чулне перцепције, као буђење и стимулација чула, осећања, емоција²⁷⁾. Прекомерна стимулација, с друге стране, према речима савременог теоретичара архитектуре Нила Лича (Neil Leach) води у *анестетизацију* – обрнути процес, односно деградацију чулног искуства. Анестетизација представља једну врсту отупелости у којој апсолутни примат преузима слика. Лич на име сматра да је анестетизација, као својеврсна доминација слика, основна одлика савремене архитектуре краја XX века. Фетишизам слике у савременој архитектури води ка драматичном слабљењу етичке и друштвене димензије ове професије,²⁸⁾ док “у свету загађеном сликама, естетика архитектуре прети да постане анестетика архитектуре.”²⁹⁾ Дакле, анестетику треба схватити као супротност оног примарног значења естетског, као нечега што покреће и продубљује укупни сензорни капацитет човека. Савремена архитектонска анестетика постала је *анестетизована* естетика.

Анестетизација је једна од основних одлика савременог приступа представљању архитектонског простора коју карактерише висок степен апстрактности, виртуализације и дематеријализације приказаног садржаја. Зарад високог степена естетизма, материјална и физичка димензија архитектуре се занемарују, друштвени и историјски контекст такође. Реакција на ове слике постаје све више апсорпција у бодријаровском смислу, а све мање естетичка асимилација бењаминовског

27) Leach, Neil: *Anaesthetics of Architecture*, манускрипт, 2009.

28) Исто дејство слике на етичку димензију професионалног рада (у овом случају документарне фотографије) Дејвид Шилдс (David Shields) описује у књизи *War is beautiful*.

29) *Ibid.*, стр. 50.

26) Енглунд, Петер: *Мале историје*, Геополитика, Београд 2009, стр. 184.



Mélange Store / Ahmad Fakhra + Massive Order, Kuwait City, 2015.

типа. Штавише, човек анестетичке слике постаје сувишни елемент, те се он карактеристично приказује у експозицији која тежи његовом брисању (слика бр. 2). Сличан приступ видимо и на илустрацији коју маркети *Shop&go* користе као део свог визуелног идентитета³⁰⁾. Хиперреализму производа (приказаних у боји), супротстављени су деиндивидуализовани лик девојке и анестетизовани просторни контекст у којем се она налази (дати у црно-белом приказу). Концепт ове визуелне монтаже у себи крије две намере: апсорпцију

30) Види слику бр. 3.

и анестетизацију. Хиперреализам се појављује као методологија апсорпције купца у симулирану слику идеалог производа, док потпуно аконтекстуализовани и деисторизовани просторни оквир у којем се производ појављује тежи деградацији чулног, односно празни-ни реалног искуства.

Почетком XX века излог је био модел естетичке функције односа човека и града. Простор излога је интервенисао у ономе што Џејмс Доналд (James Donald) назива имагинарним просторима града. Имагинарним просторима он сматра менталне просторе којима се препушта Бодлеров *flâneur*, а који стоје у супротности



Shop&Go маркет, Булевар краља Александра, Београд, 2016.

према паноптичким стратегијама модерности које теже транспарентности и апсолутној контроли града. Ле Корбизије (Le Corbusier) као његов најзанимљивији представник о модерном (транспарентном) граду пише као оном у којем је све “на своме мјесту, уредно сложено по хијерархији”.³¹⁾ Имајући у виду излоге Фенка Баума који су “били пуни звезда које се врте, точкова који се окрећу, светлуцавих лампи, механичких лептира и лутки за одећу које мистериозно нестају”,³²⁾ јасно је колико је излог некада био саставни део ове друге,

31) Џенкс, Крис (ед.): *Визуална култура*, Јесенски и Турк, Загреб 2002, стр. 129.

32) Енглунд, Петер: *Мале историје*, Геопоетика, Београд 2009, стр. 187.

имагинарне димензије града. У граду који остаје непрозиран за рационалну мисао, који скрива несвесно, мистерије, жеље, историје, њихово откривање је суштина односа и интеракције човека и града на менталном, егзистенцијалном, па и онтолошком нивоу. Савремени слика-излог, опозитан имагинарној, не припада ни транспарентној димензији града. Слика-излог је производ, али и креатор, једне нове, симулиране димензије просторности. Ова димензија одговара простору који је раније описан као *празан простор симулације*. То је трећа врста менталног простора који настаје у процесу анестетизације животног простора, између архитектуре, човека и града.

ЗАКЉУЧАК

Феномен слике-излога говори да принцип који повезује савремену слику простора и савремену слику света није више принцип сличности како је приметио Панофски, већ принцип *идентичности*. У симулираној слици света, оној коју нам описује Бодријар, простор је постао слика јер је свет постао пролиферација слика. Оно што је изгубљено овим свођењем простора (простора излога) на слику јесте нестанак дубине, треће димензије, перспективе. Једном речју, простор је изгубио своје физичке карактеристике, своју метричност, своју политичност и историчност, као и своје онтолошке дистинкције: унутра/споља, тамо/овде, горе/доле, близу/далеко. Основна одлика ове слике-простора је тако постала апсолутна празнина – без референције, без оријентације, без квалитативних као и квантитативних вредности, а пролиферација слика његов једини континуум.

Празан простор симулације између осталог подразумева и брисање тачке из које је традиционално простор/свет посматран, критикован, па стога и осмишљаван, креиран, мењан. Овај малигнитет простора данас резултира поражавајућим осиромашењем, односно дефлацијом имагинарне димензије простора (града). Према Бодријару имагинарно је увек било “алиби стварног”, имагинарно је то које је давало специфичну тежину реалности. Данас, међутим, остајемо без стварног управо зато што се залихе имагинарног смањују. Свет је скоро у потпуности картографисан и описан. “Ово је тачно и кад је реч о географском и васионском истраживању: када више нема неистражене територије, дакле, расположиве за имагинарно, ‘када мапа покрива целу територију, нестаје нешто као принцип стварности’.”³³⁾ Имагинарна димензија простора нема више везе са стварношћу, већ симулацијом. Простор се исцрпљује у хиперреализму слике. Слика-излог ту говори више од хиљаду речи.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодријар, Жан: *Симулакруми и симулација*, ИП Светови, Нови Сад 1991.
- Бодријар, Жан: *О завођењу*, Октоих – “Григорије Божовић”, Подгорица, Приштина, 1994.
- Дебор, Ги: *Друштво сјектакла*, Блок 45, 2003.
- Џенкс, Крис (ед.): *Визуална култура*, Јесенски и Турк, Загреб, 2002.
- Енглунд, Петер: *Мале историје*, Геопоетика, Београд 2009.
- Филиповић, Винка; Дамњановић, Весна: *Менаџмент продаје* – скрипта, Факултет организационих наука, Београд, 2006.
- Фуко, Мишел: *Хрестоматија 1926–1984–2004*, Војвођанска социолошка асоцијација, Нови Сад.
- Leach, Neil: *Anaesthetics of Architecture*, манускрипт, 2009.
- Panofsky, Erwin: *Perspective as Symbolic Form*, Zone books, New York, 1991
- Pinch, Trevor; Bijsterveld, Karin (ed.): *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford University Press, 2012.

ЧАСОПИСИ

- Дадих Динуловић, Татјана: *Излог као иззорница*, Зборник Музеја примењене уметности, Београд.
- Ренко, Санда; Гргић, Инга: *Важности излога у стварању идентитета и атрактивности продавнице*, “Маркетинг”: часопис за теорију и праксу, вол. 43, бр. 4, Београд 2012.
- Соче Краљевић, Сандра: *Стратегија управљања имиџом продавнице*, “Тржиште”, вол. 19, бр. 2, Загреб, 2007.

ИЗВОРИ ФОТОГРАФИЈА

- Слика 1: преузето са <https://www.maxi.rs/vesti/Otvoren-novi-Maxi-supermarket-u-Kajmakalanskoj-ulici-na-Vracaru>, 07. 6. 2016.
- Слика 2: аутор фотографије *Nelson Garrido*; преузето са http://images.adsttc.com/media/images/55f8/d02a/e58e/cec1/f800/02f7/large_jpg/PORTADA_MASSIVE_ORDER_MELANGE_STORE_KW_171014_586.jpg?1442369573, 20. 7. 2016.
- Слика 3: аутор фотографије Слађана Милићевић.

33) Бодријар, Жан: *Симулакруми и симулација*, ИП Светови, Нови Сад 1991, стр. 125.

Пишу > Милица Стојшић, Драгана Пилиповић

15. изложба позоришног плаката и графичког обликовања

Плакат као прозор у свет позоришта

Позоришни плакат је много више од правоугаоног комада папира који промовише представу. Позориште као иманентно друштвени чин подразумева комуникацију која почиње много пре почетка представе и чији крај свакако није означен падом завесе. Плакат је само један део у комплексном мозаику позоришног процеса и свој живот наставља ван просторних и временских граница догађаја који промовише – како редитељ Боро Драшковић пише у уводнику каталога за Изложбу позоришног плаката и графичког обликовања 1982. године, позоришни плакат је “најпре мамац и обавештење, позив на пустоловину, а затим остатак, траг, често једини траг те исте прохујале светковине. За оног ко је видео представу, плакат је ‘складиштење успомена’ а за онога који није – врата неодгонетнутог изазова”¹⁾. У визуелном хаосу савременог града, најуспешнији међу њима успевају да успоставе дијалог, носећи у себи не само дух представе већ и идеологију позоришне куће у којој представа настаје, али и аутентичне ставове дизајнера који ове

слике промишљају. Плакат је прозор у позоришни свет представе; он мора рећи довољно да привуче пажњу, али гледаоцу треба да остави довољно простора за самосталну интерпретацију дела. Осим вишеслојног информисања о представи, позоришни плакат као уметничко и ауторско дело дефинише поље у којем аутор, осим сопственог доживљаја драмског дела, може изразити лични став или дати коментар на друштвену стварност која га окружује. Наравно, дизајн позоришног плаката део је ширег плана визуелних комуникација које би позоришне куће морале континуирано и свеобухватно да промишљају. У том смислу, квалитетан позоришни плакат не говори само о представи, већ и у име позоришта у којем представа настаје, али и позоришне уметности уопште.

Времена у којима се позоришни, па и културни плакат уопште, борио за статус уметничког дела одавно су иза нас; у ери дигиталне манипулације и умножавања слика не поставља се питање да ли плакат може бити уметност, већ како у (пре)гласном плурализму слика који нас окружује обликовати глас који ће се чути. Живимо у свету убрзане и површне комуникације, у којем се ствари, људи и догађаји брзо заборављају.

1) Архива 12. изложбе позоришног плаката и графичког обликовања, <http://www.pozorje.org.rs/2007/izlozba.htm>, доступно 10. 7. 2016.

С друге стране, живот у информационом друштву избрисао је просторне и временске границе и донео невероватну изложеност сликама које сада преузимамо заједно са мрежом њихових утицаја. Као реакција на текстуалну парадигму тумачења света, уследио је визуелни, односно сликовни заокрет који успоставља свет хиперпродукције и хиперконзумације слика. У тако формираном систему ни једна слика није независна, она се не може у потпуности издвојити ван свог контекста; *иконички квалитети* слике подразумева да она означава и указује на нешто друго, изван ње, у формалном и материјалном погледу²⁾. Новомедијске праксе такође врше утицај на плакат који је, иако настао и обликован могућностима штампе, сада већ у потпуности завршио транзицију у дигитални домен. Где је место позоришног плаката у таквом комуникационом контексту, и помоћу каквог визуелног језика он може да успостави дијалог у оваквом свету?

У жељи да држи корак са уметничком продукцијом позоришног плаката који је све више прихватан као важан део животног циклуса позоришне представе, али и аутономно ауторско дело, Стеријино позорје 1973. године покреће тријеналну изложбу позоришног плаката и графичког обликовања која је на једном месту требала да окупи најзначајније југословенске ствараоце у овом домену. Уз *шошл дизајн* Стеријиног позорја, за који је у периоду од 1976. до 1990. године био задужен чувени југословенски графички дизајнер Матјаж Випотник, Изложба позоришног плаката и графичког обликовања свакако има историјско бремене великих очекивања.

Жири је ове године прегледао 196 радова 71 аутора који су били изложени у доњем фоајеу сцене “Јован Ђорђевић” Српског народног позоришта у Новом

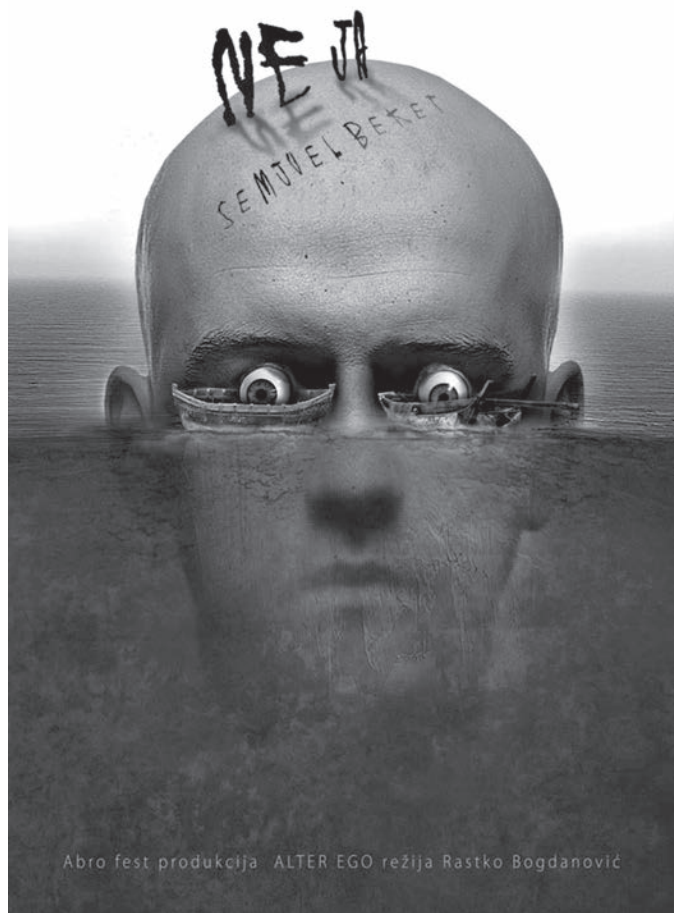
2) Мирослав А. Мушић, Слика као визуелна комуникација, *Капшало 5. Свејетској бијенала студенјској илакацији* (Нови Сад: Академија уметности Универзитета у Новом Саду, 2012), 4.
<http://www.akademija.uns.ac.rs/wp-content/uploads/biennial/5thWorldBiennialOfStudentPoster2012-Catalog.pdf>, доступно 11. 7. 2016.

Саду, у оквиру пратећег програма Стеријиног позорја, између 26. маја и 2. јуна 2016.

Питањима позиције позоришног плаката у глобализованом свету и његовим потенцијалима у локалном контексту бави се и Атила Капитањ, председник Жирија на овогодишњој, 15. изложби позоришног плаката и графичког обликовања, која се и даље тријенално реализује у оквиру Стеријиног позорја. Капитањ, иначе вишеструки лауреат исте манифестације, један је од представника млађе генерације Новосадске школе културног плаката и доцент на Одсеку за графичке комуникације на Академији уметности у Новом Саду. У свом уводнику за каталог овогодишње изложбе, Капитањ дијагностикује да “уметничка сцена, самим тим и плакатска, тешко одолева општем тренду упросечавања, (ауто)цензуре и глобализма, што наизглед упућује и на кризу ауторства.”³⁾ За њега, студентски радови, углавном смештени у категорију идејног пројекта плаката, самим тим и ослобођени свих захтева и изазова које продукција позоришног плаката у Србији подразумева, својом аутентичношћу и свежином израза доказују да будућност не мора бити у решењима која подилазе укусу публике или подсећају на визуелну реторику маркетиншких кампања.

Осим Атиле Капитања, у Жирију овогодишње Изложбе позоришног плаката и графичког обликовања нашла су се још два истакнута представника Новосадске школе културног плаката – Бранислав Добановачки, графички дизајнер и Дарко Вуковић, доцент на Одсеку за графичке комуникације на Академији уметности у Новом Саду. Важно је споменути да је током априла 2016. у Музеју савремене уметности Војводине (МСУВ) одржана ретроспективна изложба Бранислава Добановачког, истовремено са изложбом *Complicate Simply*, такође ретроспективом, посвећеном Славимиру Стојановићу, још једном доајену умет-

3) *Капшало 15. изложбе позоришној илакацији и графичкој обликовању* (ур. Нина Марковиновић, Томислав Баштић), (Нови Сад: Стеријино Позорје, 2016), 2.



Душан Арсенић плакат за представу НЕ ЈА

ности плаката на овим просторима. Ове три изложбе, заједно са Светским бијеналом студентског плаката и ПДП конференцијом, манифестацијама усмереним на студентску продукцију, доказују да се на овим просторима културни плакат активно промишља, како у професионалним тако и у студентским круговима. Уз Атилу Капитања, Бранислава Добановачког и Дарка Вуковића, чланови жирија били су и Зоран Блажина, редовни професор на Одсеку за графички дизајн Факултета примењених уметности у Београду и Душана

Тодоровић, уредница за Међународне програме Стеријиног позорја.

Први утисак о изложби морао би бити плурализам визуелног језика којим се дизајнери плаката служе. То свакако није изненађење у хиперповезаном информатичком друштву у којем данас живимо, али ни када узмемо у обзир чињеницу да се, када је реч о концепту поставке, раме уз раме појављују студенти и графички дизајнери које слободно можемо назвати ветеранима позоришног плаката. Иако су награђени плакати груписани, не постоји јасна дистинкција у простору између категорија 'Штампани позоришни плакат' и 'Идејни пројекат плаката' у којој доминирају студентски радови, те се утисак о разноликости ауторског израза додатно појачава.

У категорији 'Штампани позоришни плакат' прву награду однео је Давид Мареш за најавни плакат 40. фестивала Инфанта, рад који се појавио и на Светском бијеналу студентског плаката 2014. године. Мареш се одлучује за сведени колорит, тамнију подлогу уз коју покренутост дијагоналне композиције, неопходна за дејство ове слике, јасно долази до изражаја. Пешачки прелаз симбол је сигурне руте, прописа, нечега фиксираних, и у стварном животу ми смо ти који њему подређујемо своје кретање. Мареш вешто користи ове асоцијације да би дух фестивала Инфанта који је посвећен новом и алтернативном позоришту, представио кроз онеобичену ситуацију у којој појединац има снагу да покрене и промени чак и нешто толико ригидно попут пешачког прелаза.

Друга награда припала је Душану Арсенићу, вишеструком лауреату ове изложбе и архитекти који је цео живот посветио бављењу графичким дизајном и сценографијом. Арсенић је награђен за плакат представе *Не ја*, коју су на сцену Градског позоришта "Абрашевић" у Ваљеву поставили млади студенти глуме и режије, по истоименом Бекетовом комаду. Према речима Душана Арсенића, основна идеја аутора представе била је "да оно чиме се Бекет често служио у

својим комадима – неједнакост броја актера на сцени и броја карактера у комаду, постане и нови ликовни аспект представе. У представи се користе и снимљени материјали у којима се не појављују само фамозна Уста из оригиналног текста, већ много значајнију улогу имају Очи. Њихова представа је покушај другачијег читања тог, иначе изузетно херметичног Бекетовог текста и плакат би се могао посматрати као мој покушај подршке таквом њиховом концепту.”⁴⁾ Аутор приступа грађењу слике у свом препознатљивом стилу дигиталног колажа, вешто спајајући елементе у надреалистичку композицију чија помереност у потпуности одговара Бекету. Душан Арсенић је на изложби присутан са чак шест плаката, углавном продукција у оквиру КУД “Абрашевић” из Ваљева, односно Градског позоришта “Абрашевић” и позоришног фестивала “Абро фест”, који постоје у оквиру тог друштва. У оваквој поставци могуће је сагледати доследност визуелног израза коју Душан Арсенић поседује, као и значај који његов рад има за позоришну продукцију у локалној средини.

Трећом наградом у категорији ‘Штампани позоришни плакат’ овенчан је рад Дејана Петровића, плакат за представу *Кокошка*, која је према тексту Николаја Кољаде постављена на вечерњу сцену “303” Позоришта за децу у Крагујевцу, у режији Милоша Миловановића. Интелигентним коришћењем типографије као основног градивног елемента своје композиције, Дејан Петровић кроз јасне асоцијације гради везу са темом представе – провокацијом коју са собом доноси млада глумица када својим доласком у позориште поремети колотечину својих колега, стављајући их пред огледало сопствене апатије.

Осим лауреата, у овој категорији требало би споменути радове Јована Тарбука, дизајнера Народног позоришта у Београду, који је на изложби присутан чак са осам плаката. Приказани радови углавном припадају продукцији Народног позоришта, па се међу њима нала-

зе плакати за представе *Чуго у Шарпану*, којим је аутор и ушао у званичну селекцију, потом *Српска шрилопија*, *Пуш у Дамаск* и *Родољубици*, за коју је Андраш Урбан на овогодишњем Позорју освојио Стеријину награду за режију, али и представе које не припадају Тарбуковој матичној кући, попут *Каиновој ожиљка*, *Развојној џуџа* *Боре шнајдера*, *Женској принципи*, *Говорне мане*. Плакати Јована Тарбука показују висок степен доследности у графичком изразу, постигнут коришћењем минималистичких средстава, уз препознатљиву дозу хумора који призива вишеструка читања. Издава се и рад Владимира Стојановића, плакат за представу *Где је несташао Хармс*, коју је на сцену Народног позоришта Ниш поставио млади македонски редитељ Ангелчо Илиевски. Стављајући у однос дводимензионалност плаката и тродимензионалност лика који нестаје у његовим подераним деловима, при чему остају видљива једино уста центрирана пажљивом употребом колорита, аутор плаката имплицира да можда можемо избрисати човека, али не и његов глас. Имре Шебешћен на изложби је присутан са три плаката за представе Новосадског позоришта, који кроз равноправан ослонац на илустрацију и типографију, уз коришћење сансерифних фонтова, успостављају однос са традицијама позоришног плаката на овим просторима. Иако посматрајући сва три плаката на једном месту можемо уочити јасан ауторски рукопис Имреа Шебешћена, па и идентитет позоришне куће у оквиру које су настали, јасно је да у случају представе *Неоиландија* ове вредности у потпуности стоје у сагласју са светом који Андраш Урбан гради на сцени. Требало би споменути и два плаката младог фотографа Срђана Ђурића за продукције Српског народног позоришта *Шине* и *Бакон*, као представнике приступа грађењу визуелне слике са доминантним ослоном у фотографији. У том смислу, можемо приметити да би ови радови имали јаче дејство када би се типографске интервенције нашле у другом плану, омогућавајући тако фотографији да дође до пуног изражаја, уместо да се такмиче с њом.

4) Према речима аутора, интервју посредством имејла обавила Драгана Пилиповић 15. 7. 2016.



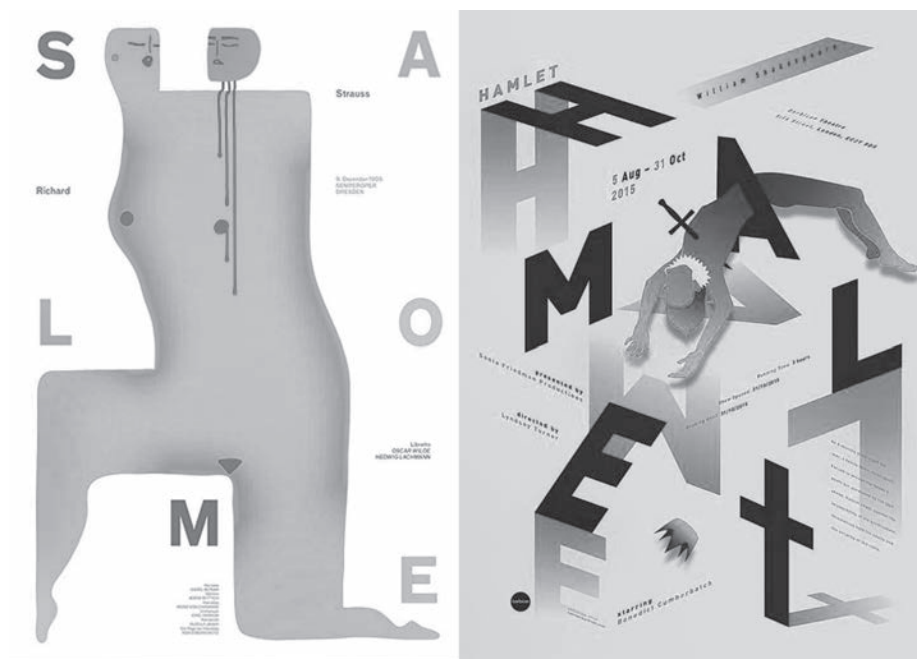
Плакати Јована Тарбука



У категорији 'Идејни пројекат плаката', прва награда додељена је студенткињи Академије уметности у Новом Саду Наташи Прентовић, за серију плаката "Стеријино позорје 1, 2, 3" из 2014. године. Користећи познате елементе, у овом случају делове људског тела чију појавност не преиспитујемо, ауторка ствара неочекиване композиције које подразумевају вишак, покушавајући да кроз претпоставку бића са три руке или три ноге испита позицију позоришта у данашњем друштву. Овом раду може се замерити чињеница да фотографски колаж снажног израза и типографија не успостављају функционалан однос, већ конкуришу једно другом. Друга награда у истој категорији припала је студенту Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу Јакову Јаковљевићу, за идејни пројекат плаката "Саломе". Можемо рећи да овај рад, заједно са плакатом Јоване Ранђеловић, иначе студенткиње истог факултета, показује једно свеже струјање на до-

мањој сцени културног плаката, које успоставља јасну везу са трендовима у графичком дизајну на глобалном плану. Ови радови, ослобођени стега које подразумева рад за реалног наручиоца, омогућили су ауторима да стилску вежбу доведу до високог нивоа – иако је формално ослањање на литерарни предлог присутно, квалитет ових радова свакако лежи у испитивању крајњих граница типографије и илустрације, које су елегантно интегрисане.

У контексту идејног пројекта овакви формални експерименти потпуно су оправдани, док би процес рада на плакату за реалну представу морао у разматрање да укључи дијалог са редитељем или ауторским тимом. Плакати "Здраво животе" Софије Камаси и "Бура" Ивана Мишића равноправно су поделили трећу награду. У раду Софије Камаси јасна је референца на визуелни језик америчког уметника Кита Херинга, који ауторка у својој интерпретацији користи како би



Плакати Јакова Јаковљевића и Јоване Ранђеловић

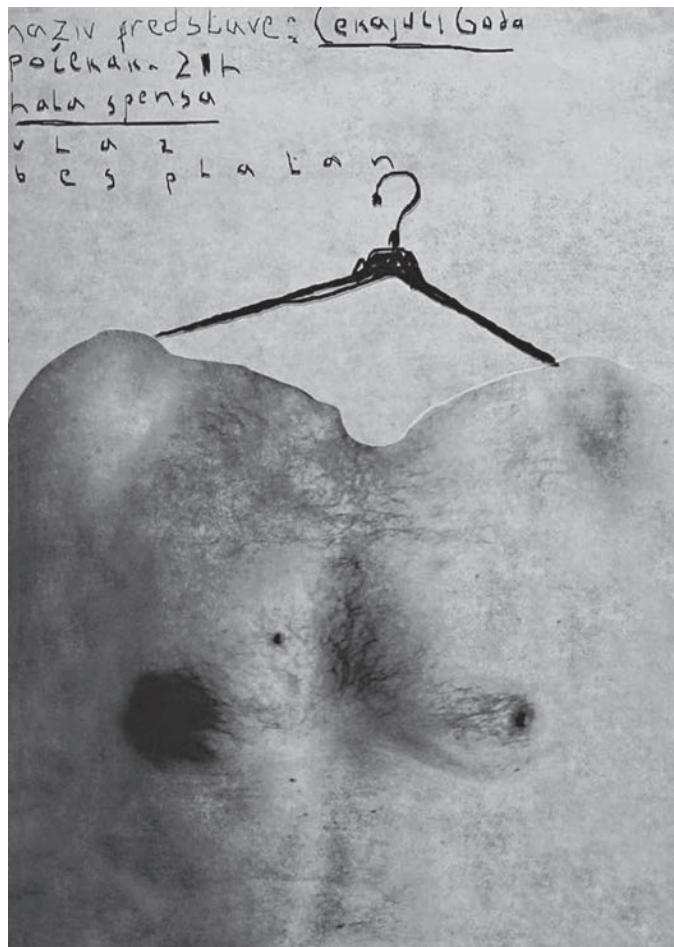
приказала хаос света наркоманије у којем се главни јунаци овог комада налазе.

Плакат Александра Мијаиловића “Маратонци трче почасни круг”, заједно са плакатима Милана Чејовића “Чекајући Годоа” и “Тимон Атињанин” Слободана Штетића освојили су специјална признања у категорији ‘Идејни пројекат плаката’. Александар Мијаиловић ослања се на дугу традицију грађења плакатске слике техником колажа, успешно интегришући текст који овде постаје снажан ликовни елемент. Милан Чејовић, студент Академије уметности у Новом Саду, такође успешно користи типографију као ликовни елемент у свом раду – неуредност и тананост употребљеног *handwritten* фонта, укомпонована са колажираном фотографијом мушког торзоа на вешалици, доноси висок степен визуелног јединства унутар ове монохроматске композиције. Иако сведен у колориту и средствима, овај рад ни на један моменат не постаје досадан, напо-

тив, суптилно демонстрира помереност која одговара Бекетовом универзуму апсурда. Рад Слободана Штетића, дизајнера плаката богатог опуса и редовног професора на одсеку за Графички дизајн Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, такође се ослања на технику дигиталног колажа, овај пут у много раскошнијој форми него код Мијаиловића и Чејовића. Плакат “Тимон Атињанин” ипак остаје помало загушен у визуелном обиљу својих конститутивних елемената. Иако није међу награђенима у овој категорији, требало би споменути и рад студенткиње Академије уметности у Новом Саду Јелене Мишковић, која даје идејно решење плаката за Нушићев комад *Сумњиво лице*.

У центар своје композиције поставља грубо обликовану гипсану главу која уместо лица има урезане контуре писма са печатом, као симбол корумпираног бирократског система у којем сумњиво лице може бити свако, док лични идентитет постаје административно питање бројки и слова. Типографија и сведени колорит, са црвеном бојом печата као једином доминантом, чине да целина ове слике говори јединственим визуелним језиком.

Приметно је да на овогодишњој Изложби позоришног плаката и графичког обликовања недостаје категорија ‘Целовита графичка слика позоришта или позоришне представе’, односно систематско неговање визуелног идентитета. Већ на Првој изложби југословенског позоришног плаката и програма 1973. године, поред награда у категорији ‘Позоришни плакат’, додељена су и признања за дизајн позоришног програма. Шесто издање ове изложбе, из 1988. године, доноси ка-



Плакат Милана Чејевића за представу **Чекајући Годо**

тегорије 'Целовита графичка слика (визуелни идентитет) позоришта или представе' и 'Изузетни резултати на подручју графичког обликовања (визуелног идентитета) куће или представе', што недвосмислено говори о свести која је постојала у тадашњим професионалним круговима у односу на значај систематског промишљања дизајна визуелних комуникација. Да ли је могуће да скоро три деценије касније, са наслеђем какво су ручно осликани плакати чувених уметника који су били заштитни знак појединих београдских позоришта,

и уметничких инсталација Тодора Лаличког за Атеље 212⁵⁾, најзначајнија смотра посвећена графичком обликовању у домену позоришта укида категорију која би требала да промовише дизајн визуелних комуникација као интегралну дисциплину унутар поља сценског дизајна? Данас, када могућности деловања графичког дизајнера подразумевају много шири обухват од дизајна позоришног плаката и каталога, и када би позоришне куће морале да искористе сваку прилику да комуницирају са урбаном средином у којој се налазе, у реалном, али и дигиталном домену.

Како и председник Жирија Атила Капитањ закључује у свом уводнику, овогодишња, 15. изложба позоришног плаката и графичког обликовања важна је зато што доноси једну свежу, младалачку енергију израза на помало уморну професионалну сцену. Наравно да то није питање смењивања једне генерације дизајнера другом, већ обнављања и проширивања свести о важности целовитог промишљања дизајна визуелних комуникација. И није толико битан прелазак из студентског у професионални свет (иако се свакако надамо да ћемо неке од ових младих талената у оквиру наредне изложбе видети у категорији намењеној реализованим радовима), колико посвећивање сваком кораку у овом процесу – почевши од квалитетног образовања, преко бољег повезивања школа са институцијама културе, све до холистичког погледа на грађење визуелног идентитета једне позоришне куће или представе. Јер доживљај позоришта не почиње када се угасе светла у гледалишту, већ много раније, и управо је то задатак графичких стваралаца у домену сценског дизајна – да искуство *бивања у позоришту* обликују у много ширем просторном и временском обухвату од оног ограниченог појединачном представом.

5) Татјана Дедић Динуловић, Излог позоришта: Медијска функција позоришних фасада у Београду, *Зборник радова Факултета драмских уметности* (17/2011): 57–73 (Београд: Факултет драмских уметности, 2011), 68–69. http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornikfdu/17/05/show_download?stdlang=ser_lat, доступно 10. 7. 2016.



Пише > Зоран Р. Поповић

Драмска читања

Круг. У њему Милош, Црњански

Славенка Миловановић, Ивана Вујић и Милош Латиновић: *Милош, Црњански*, режија: Ивана Вујић; Опера и театар Мадленијанум и Битеф театар

Одакле почети, шта прво написати, навести, нагласити, ставити испред осталог, како одговорити на обично питање: ко је заправо био песник који је писао (и) романе, новеле, есеје, путник који је бележио и сањао своја путовања, човек Милош Црњански. Можда пре свега вреди кренути од његових речи; у поговору за прво издање своје драме *Маска*, јула деветстоосамнаесте, Црњански о себи бележи: “М. Ц. је млад Војвођанин. Живео је по селима, градовима, по мору и шумама као и сви други. / Превртао је прашне књиге, љубио жене, ишао по гробљима... већ у два наестог години певао један плагијат... Тада је био националиста” а онда “је био интернационалиста. После је упознао рат и жељу умрети. / Данас... Све му је једно, хоће ли га славити или ругати му се... И питали га о смрти или љубави... о песимизму или оптимизму,

о литератури или футуризму, он ће на све то одмахнути презриво, очајно, али пријатељски руком.” Или, можда, пре свега прво поменути да “Нико у српској књижевности нема толико запета као Милош Црњански”... “море или океан запета” па се сасвим природно једна нашала усред његовог имена, у наслову драме написане њему у спомен. И овде, као и у делима великог писца, запета јесте ту да значи да су речи између којих стоји у нарочитој унутрашњој вези, да ту треба да се при изговору мало застане, предахне, нагласи, да се тиме прати наум Црњанског да су запете “жеља за логиком. Оне су жеља да се читаоцу наметне логика писца”. Или, на почетку, ваља истаћи како је Милош, Црњански насликао “црним мастилом словенску судбину коју ми преносимо по целом свету”. Или, увек говорити *Милош, Црњански, наш савременик* и сусрет са њим тумачити као поновљено постављено “питање о појединцу у оквиру једног народа” (и о причи о постојању *заједнице људи*), о људском роду који се чини “као лишће јесење, опало, које ветар разноси”, поје-

динцу што позива на “трагање за завичајем, домом, уточиштем”, у сан о северу, о земљи где се све сустиче и постоји, човеку “који је остао доследан себи”. Или, сусрет са Црњанским доживети као још једно бескрајно путовање, читање “мапа његових лутања”, похабаних и исцртаних “линијама које спајају Царску Вијену, Фиреров Берлин, Мадрид, Рим, Кашкаиш, лепу варошицу на рубу старог света, Лондон и Београд, *ишло рас-ше уз зорњачу јасну*”, путовање стазама човека који је Хиперборејац, “Ратник духа. Принц земље где сунце никада не залази”, до хладног и мрачног лондонског подрума. Или, пре сваког почетка, о Црњанском, животу и путовању-што-живот-значи, казивати његовом песмом о животу која подсећа да ништа не зависи од нас, да је доста да “земља... замирише преорана, / или да облаци полете”, што сугерише визију извесне тајанствене нити која спаја постојеће и казује “везе, досад непосматране”, док “сва та замршеност постаде један огроман мир и безгранична утеха”. Или, коначно, можда све горе наведено повезати и унети у причу о српском писцу Милошу, Црњанском. А то је вечна прича о лутању, странствовању, о самоћи коју прате туга, носталгија, трагање за смислом и бивањем; о Човеку који је *иушћ* као *Месечева сенка* и кога витлају непогоде, “Премештена персоне, која никоме не треба. Ни себи”; о Човеку који лута “још витак са сребрним луком” (и даље се пита “али зар је живот више него сенка” и зна одговор: “не, сенка је више него живот”); о старости у којој се још живо приповедају сећања и осећања и брани сазнање да је само љубав “непролазна”, да још она има у себи нечег што траје и не напушта нас (“Чини ми се једино она и јесен остаје..., све је друго само варка”).

На почетку сваке повести стављена је биографија, след уобичајених, штурних података иза којих стоји сасвим (не)обичан живот. На почетку драме *Милош, Црњански* путници – изгнаници, сапутници Црњанског као у каквом хорском прологу казују неколико за писца, песника, новинара, аташеа за штампу Краљевине Југославије важних биографских података: помињу

се године (када је написао прву песму којом је “пред-видео свој даљи живот”, у црно-жутој униформи прошао Рат, оженио ћерком Анте и Добре Ружић, једном од најлепших девојака Београда), времена (поратно, међуратно), градови кроз које је пролазио, где је живео и радио (Беч, Париз, Рим, Лондон као последња тачка изгнанства). Овај упутни увод у драмску приповест о Црњанском, наговештен документаристички фон, заснованост у чињеницама преузетим из постојећих извора, записа (сачуване *праће живоша*), само су полазишта из којих се структуришу идејне и визуелне целине кроз које се инспиративно, маштовито, у замишљеним ситуацијама, тежи достигнутој аутентичности онога што се “стварно” збило (као да се следе узор из дела Црњанског где подаци о нечијем животу бивају само *технички њредуслов* за причу о њему, “та прича је нешто много више од књижевне варијације на једну историјску тему”, а историјски, биографски, мање важни детаљи прерастају у метафизичку визију човекове егзистенције). Особеност приступа подразумева увођење у својеврстан времеплов нарочито интониране атмосфере и густо сабраних сећања у чијем се средишту издваја период боравка Црњанског у Лондону па се тако отвара и разлистава *Роман о Црњанском* који открива несвакидашњи, изненађујући живот пун непријатности, брига, увреда, мучних сазнања и променљивих, дубоких и варљивих осећања, “несагласности човекових моралних захтева и света у којем човек живи”. То је истовремено и *мали дневник* једног периода живота великог писца у коме се мешају времена и слике онога што је било и што тек долази (*Дневник о једном Чарнојевићу* који се “ослободио и одродио од свега”, кога “ништа више не везује ни за добро ни за зло”, који нигде не припада па ни емигрантској организацији), *иушойис-ио-живошу* трагања и странствовања у непојмљивом, непријатељском свету, којим се изоштравају тамне слике битне за разумевање прошлости, увек у неком тајном дослуху са оним записаним у романима, поезији, увек под сенкама Тоскане, Сума-

тре, Хипербореје. Тако се прича Милоша, Црњанског сагледава у јединству спољашњег (скицираног фактографског) и унутрашњег, живота који као да заснива, води поетски дискурс, чист, препознатљив, истичући хабитус ствараоца који не одступа од властитих ставова. У драми *Милош, Црњански* у композиционом погледу, литерарној организацији широко обухваћеног материјала, наслућују се управо она посебност, оригиналност у приступу, “разбарушени начин грађења... структуре” (иза које је скривена “једна унутрашња, аутентична кохеренција”), “модерно интониран сплет најразличитијих уметничких средстава” што издваја дела Црњанског (пасажи, епизоде, смењују се брзо и нагло, поједини искази, реченице стичу *самостјалност*, нарочиту изражајну моћ, казују дубоку мисао и сложено осећање и красе их и емотивна боја, мелодиозност и филозофско значење, иза њих остаје “сета... сасвим специфичне врсте”, после дирљивих описа долазе резигнирани одједи и у њима утисак равнодушности, умора, збивања, и дани и ноћи протичу “у грозницама и сновима... који нису много луђи од јаве”). Тако комад о аутору *Ламенџа, Чарнојевића, Сеоба*, својим говором дозива, евоцира језик, сентимент, мисао, стваралачки наум писца о коме је реч, па се сада и овде о Црњанском приповеда и пише на начин како је он исписао свој живот и своја дела у/о том животу, које је водила заводљива чаролија тајанственог и узалудног.

Милош, Црњански Славенке Миловановић, Иване Вујић и Милоша Латинковића зналачки је исписано, композиционо сложено драмско штиво аутора једнако упућених у животопис великог писца и у његово стваралаштво намењено посвећеном, *осећљивом* читаоцу (који може да препозна оне боје и даљине, оно неказиво што над књигама “трепти... као једна висина изнад редака”). Састављено је од инспиративно насловљених одељака у којима се појављују, сусрећу, говоре песник, књижевник, изгнаник Црњански, Вида Црњански рођена Ружић, његова супруга, изгнаник, Млади Црњански и Млада Вида и уз њих пролазници

кошмарних збивања прошлости, тренутака (као сабраних у онај један, исходни час) који се понављају, преплићу, изнова увезују историју несвакидашњег живота (или су сви они окупљени у сну Црњанског који као и његови Чарнојевић, Исакович *двосируко сања*): писац, књижевник, нобеловац Андрић, критичари, издавачи и преводиоци, енглеска господа, браћа из емигрантске организације, званичници ФНРЈ, новинари, болничарке из Великог рата, изгнаници, учесници сеоба, матуранти, пратиоци младог Црњанског, пионири и пионирке. Водич кроз собе и градове (који се обзнањује и у више гласова) уписан је међу драмске ликове као битан пратилац приче-путовања главног јунака од боравка у Лондону преко “Повратка на Итаку”, доласка у Београд, до последње животне “Сеобе”. У стан Црњанских на лондонској адреси (Queen’s Courts 31-155, Централ парк) као и у онај у Београду у који долазе двадесет пет година после изгнанства (Маршала Толбухина 81, други спрат десно), Водич уводи и детаљно описује: као да је посреди намера да се реконструише случај писца уморног од избеглиштва који је говорио реченицама из својих написаних књига, певао по свом и није био ни на чијој страни, *био и остао Црњански*, као да те увек исте ствари, две столице, сто по коме су поређани рукописи, писаћа машина, књиге, писма, гомиле папира, још памте, чувају трагове, тајне, па тек када се у памћење призову простори у њима се појављују јасне и постајане драге људске прилике. И док негде, и у рату и у миру, људи седе на терасама и једу сладолед, играју уз музику, у *соби с полеглом* Песника (који је и даље лакомислен како то приличи песнику, има “жену и два кофера” а остало је изгубио и ради као рачуновођа и писар у елитној радњи ципела и чизама или као разносач књига) и Госпође Црњански (шваља са златним рукама која “по читав дан шије, меси и преправља туђу одећу и прави лутке” а још увек је она чувена београдска девојка, богиња очаравајуће лепоте, госпођица са порцеланским тенем), читав минули живот сачуван је као приповест која се расподела, об-

Из представе **Милош, Црњански**, Мадленијанум

навља кроз њихове (ноћне) разговоре; отуда су и онај трен стајања под чепресом и сусрет у Паризу још увек живи и трају, присутни су и Млади Црњански и Млада Вида и уплићу у свакидашња приповедања, *сећања на осећања*. Однос љубави и привржености Милоша и његове Виде, неке нарочите блискости и уважавања двоје људи у потпуности упућених једно на друго, казује се суптилним детаљима: “Хладно ми је без тебе”, рећи ће он и позвати је да поделе сендвич који није појео тога дана (као да обраћајући јој се стално понавља изјаву

јунака свог романа да је за њега среће “могло бити само у том једном једином људском бићу”).

После привидно мирног, реалистично постављеног почетка, у догађања се све више уплићу живе успомене, токови минулих времена, бурно се враћају сећања на сва лутања, одласке, изгнанства; у понирању кроз та сећања креће се уназад, према ономе што се десило пре, сликама сеоба, напуштања, растајања које су се понављале и даље су ту као мучна опомена. Путовање из Рима преко Мадрида и Лисабона (са питањем “Ку-

да идемо?!”) до доласка у Лондон где “Вида и Црњански достајанствено са два кофера улазе у непознато”, призива оне призоре “Сеоба младих” који су претходили свему и почињали такође више пута постављаним истим питањем “Куда?!” Пут возом уз писак (побеснеле) локомотива историје и неухватљивог живота којим се млади Црњански враћа из рата у разрушени Срем и угледавши “Дунав сив и магловит” пише “Суматру” (његов животни и књижевни пут), указује се као метафорична визија човекових трагања, бежања, лутања, вечног кретања (према судбини, завичају који измиче, свету) што се настављају и воде незнано куд “у једну патњу, дугу”. У истом купеу са Црњанским и младом Видом су и матуранти, они луди и неспокојни (пред својом младошћу што је “горка и једна иста”), који би да буду слободни и своји (“Туђом је руком све то по мени разасуто”); они се одазивају, говоре о себи, договарају стиховима Црњанског за које се чини да се управо тада пишу и казују *њихове* животе, хтења, осећања. Сви заједно, уклет *модернистички* који дозивају другачија времена што ће освојити људске животе и литературу, као да путујући пролазе токовима културе и стварања у којима нема места ни признања за младе књижевнике чија је поезија “смушена опсценарија” (када се воз нађе у тунелу, оглашавају се критичари, краљевски цензори, Марко Цар, Глигорић, Лазаревић, питајући се ко је тај Црњански који “прича само авантуре своје душе и своје фантазије”).

Ако се “Сеобе младих” читају као надахнута поема у средишту драмске приповести, посвета бићу песништва и Песника, онда се у даљем току сеоба Црњанског у први план поставља друштвени контекст, (не)сналажења *авантюристичке* своје *душе* и *фантазије* у тешким, превртљивим временима. Током лондонских сусрета, у дијалогским пасажима, жустрим расправама са енглеском господом, службеницима *бриџанских* агенција, професионалцима заинтересованим за “рад цењеног књижевника”, као интригантна фигура нејасних ставова о којој се мало зна (са неповољном

политичком каријером и пореклом), неко ко *превише оштро* *гледа на ствари*, Црњански бива засут увек истим питањима (а најпре: “Зашто сте дошли у Лондон?” или “У Берлину сте боравили од 1935. до 38?”) која немају везе са најављеним разговорима о литератури и уметности; на њих он одговара одлучно, како то доликује *Црњанском*, одбацујући претпоставке света у коме су “институције... важније од појединаца” и битније је “коме припадаш а не шта знаш”. За своје саговорнике песник “очаран географском лепотом, нашег глоба нашег света”, “завиљен... непролазношћу и вечитим понављањем живота” је особа без визиткарте која је “овде знак припадања свету (*друштву*) корисних”, чија је меланхолија “недостojна човека нашег времена” (и “тоталу *unuseful*”) а песимизан нездрав. “Са нама си или против нас”, изјасни се, поручују са друге стране Браћа (патриоте) из емигрантске организације, “Милоше Црњански, одлучи се на чијој си страни”. А он, који још једино зна и припада својим песмама (њему је “свака песма лежала... месецима на... души”) и овде у Лондону заборавља ко је али се увек сећа народа у коме се родио, не може да не буде уз своју земљу која је “победила у рату против фашизма”. “Нема ничега за нас, нема ничега”, казује Вида Црњанском и са таквим осећањем које их обузима почиње њихов повратак у завичај, завршетак дугог путовања кући, у Београд који трепери “и кад звезде гасну” и који ће после свега Песника “узети на крило своје”. Ово “Враћање на Итаку” за Црњанског је налик на кошмарно сновиђење у коме из главе не може да избаци реченице из *Чарнојевића* док му се привиђају болничарке из Првог рата, и песме “у којима се убијало, а села горела” што му је мајка певала кад је био болестан, и Јан Мајен, и његов Срем, и трешње у Кини, као да се одиста враћа у своју Песму, свој *Ламент*.

Чини се да се од овог часа читава стварност једног узбудљивог животописа коју може да обухвати драмска приповест о *Милошу, Црњанском*, расипа у више гласова, изјава, вести, извештаја, па се од њих склапају при-

лози за званичну историју живота, одлазака и повратка који се враћају у биографију М. Ц. од које се почело. Ту је и хорска објава пионира и пионирки о путовању друга Црњанског преко Ђенове до Трста и вечери “на тераси у кафеу ‘Фраћи’, с које се види југословенска обала”, о шоферу Словенцу Миши Јурману са којим прелази југословенску границу, ту су и обраћање амбасора Прице и поруке и поздрави руководиоца који би да се лично упознају са великим писцем, цитати онога што су рекли. А све то заправо се сажима у једну тачку, онај последњи час. Шта би у *тај час* Песник у својој соби у улици Толбухиновој, док под прозором јуре тролејбуси и у “Влтави” седе неки други људи (а он у *Сеобама* држи свој тестамент) могао још да каже новинарки из Темишвара? Па можда нешто сасвим обично: да се родио “на измаку михољског лета”, да већ дуго живи и још памти причу о свом рођењу и о “панонском Сибиру” коју му је отац причао, да је трипут прочитао српски превод *Раиша и мира* када се разболео од шарлаха, да одбија све награде и кандидатуре, и да на питање “Како проводите дане у Вашем Београду?” одговара: “Лутам, још витак, са сребрним луком, расцветане трешње, из заседа, мамим”. Песмом која казује све. Тако се заокружује приповест која говори о животу и поезији, немоћи људској и “замршеност судбине наше”, разазнаје она моћна и апсурдна сила која управља догађајима, указује хаотичан спој скривених (не)сагласности што заједно чине општи, необјашњиви и само помоћу поетских слика и Песникове речи докучиви смислени поредак.

Као што је плави круг што се обзнањује јунацима *Сеоба* средишњи симбол једног романа али и по-етике Црњанског, онај чије се значење распростире на књижевни текст у целини али и на укупну слику света које дело собом заснива, тако и над животном причом Писца који дели судбину ликова о којима/које пише (а ту причу постварује драма *Милош, Црњански*) лебди такав не-видљиви знак као “висина изнад редака”. Круг са звездом која би могла да покаже прави пут, упути

према месту где би живот могао да буде јаснији, бољи, надноси се на збивања и судбине током сеоба Црњанских, остаје као варка, привид, жудња казива само песмом. Пратећи кругове живота, лутања Црњанског и Виде, кругове времена и повесних мена, представа у редитељском виђењу Иване Вујић дочарава тај магични круг привидности који води човека и у коме и позориште тражи стварност своје игре. Круг се уочава и у сценографској замисли места догађања (узоран рад Косте Бунушевца): кружно гледалиште постављено је на самој позорници, наспрам њега је лондонски (потом и београдски) дом Црњанских (контејнер, препознатљиво станиште избеглих) и уз њега одељак простора кроз који промичу призори прошлости (кутак, *рам сећања*), у средини је празно кружно поље. Тако су и *сцена* на којој се одвија игра и гледалиште у блиској вези, у истом кругу који описује средишњи круг а како радња одмиче (приче живота обиђу још један круг) читав тај мали свет-у-крugu и буквално ће се покренути и пар пута обрнути, завртети у црној рупи позоришта (као кроз онај бескрај који додирује стих Црњанског). Поменути елементи само су део сценографске слике коју употпуњују многобројне пројекције (оне се уносе, уклапају, допуњавају и прате сопственом причом и значењем призора игре), чиме се стварају раскошне визуелне композиције. Најпре, као на неком суперреаличком платну, стан Црњанских стоји тачно испред фасаде зграде на лондонској адреси, потом је то дом на идеализованом скривеном месту под крошњом огромног дрвета, да би се у простору све више појављивале и брзо смењивале фотографије као узете из породичних албума или документарни кадрови на којима су групе расељених лица, људи и ствари у покрету. Чини се да се однекуд зачета прича Црњанског разлистава у безброј слика у које су трајно уписани трагови живота и сусрета, па се оне распростиру као широко постављен поетски калеидоскоп снажно пројектованих, преплетених визуелних фрагмената обојених вибрантном осећајношћу кроз коју се назире издвојен свет сас-

вим посебне стваралачке личности (где је постојано јединство земаља, људи, уметности као лепо и чудно збир “што повезан трепери”). Тај ватромет слика које пристижу из различитих одељака простора и времена (преко којих се каткад исписују текстови и изгледа да писац управо пише) постаје важан чинилац заједничког говора са збивањима на сцени чији су актери налик на одразе неких удаљених, драгих људи чији се ликови, гласови, речи, приповести, појављују и потом враћају у сликом сачуване призоре прошлости (као у поетским виђењима Црњанског где се лик своди на контуру, обрис, претвара у сенку, чини као “блага, танка црта”).

У овако постављеној причи-од-слика која окружује њихове животе и казује њихов свет, Милош и Вида Црњански наступају особеном појавношћу, једноставни и истинити, стварни и у времену садашњем у које се враћају да још једном пређу исти пут, брижљиво размотре, поделе са неким своје повести и у њима рањиве суштине. Ако у једну песму, мисао, реченицу, уђу не зна се чији све гласови, онда се у читању те песме, мисли, реченице сви они чују сабрани, постојани; тако и Црњански говори, постоји реченицама које је написао, репликама својих јунака, стиховима песама, а у свему томе сачувани су гласови и одјеци предела и људи са којима се сретао или које је сањао, времена које је проживео. Чаролија позоришта састоји се и у томе што глумац који чита те гласове, њима заснива текст своје игре, сваки део тог текста који собом казује прихвата као сопствену реч, мисао, у њу удахне боју властитог живота и судбине. Управо тако, бритко и јасно, Црњанског мисли, заступа, говори Тихомир Станић; у његовом држању препознаје се онај још витак и жустар М. Ц. који лута и приповеда, чије су речи “као мач и многим нису симпатичне” и за кога кажу да је “луд, бесан, насртљив и рђав” а он за то не хаје, одлучан у одбрани својих идеја из којих, у исходу гласне каже излете моћни стихови (и звонком станићевском

речитошћу испуне простор), сигуран једино уз своју жену-која-га-воли. А Вида Црњански (како је осећа Даница Максимовић), жена која је свој живот предала у руке човека-кога-воли (а он за њу рекао да никада у свом писању није успео да створи “лик, тако савршен споља и изнутра”), сваки је погледом, кретњом упућена према њему, у благој речи и одмереном гесту израз је и уважавања и заштитништва; тиха и увек присутна, гласом нарочите мирноће и топлине који улива спокојство, дарује искрено уверење да ће он тек “написати своју најбољу књигу. И своје најбоље песме”.

У поетично интонираној завршници, у средишњем, кружном простору (*последњем крућу* из времена), после свега написаног и (не) реченог, (не) послатих писама и пропуштених виђења у хотелу “Москва”, сусрећу се, обасјани великом светлошћу, Андрић и Црњански. Шта би још могли да кажу једно другом знаменити писци од којих је свако од њих увек хтео да буде онај други осим да Андрић подсети колико је за њега “био напор бити жив” а Црњански дода да “Нема смрти. Само сеоба”, заједно “испишу” једну песму и врате се у детињство, у једну слику на којој стоји “На белом хлебу бела црква” и све је бело (а бела је “лепа тајанствена реч”), као бела празнина. Да ли и преко свега тога остаје нешто иза бурног животописа писца М. Ц. – можда осећање његовог Исаковича да “Празно је било пред њим све и узалудно занавек за њим, што беше прошло”? Или можда крају највише приличи јетка напомена да ће се сви они “раштркани по свету, по рупама и емигрантским становима” вратити “у домовину у ђачке читанке”. Или ипак све то прекрива и исправља једноставна изјава Виде Ц. “Када нас више не буде, остаће Ваше речи... Једна Ваша реченица више вреди од сто мојих лутака”. О тој и таквој постојаности, вредности *речи*, *реченица* говори изузетна драмска и позоришна приповест о *Милошу, Црњанском*.

Пише > Наташа Глишић

Нова енергија позоришног простора Републике Српске: праизведба драмског првенца

(Јелена Којовић-Тепић: *Истина (не)боли*, режија: Игор Тешић, Народно позориште Републике Српске)

У последњих педесет година повлаштено место у позоришној уметности преузео је редитељ, наметнувши се као нови аутор, апсолутни владар уметничког чина и теоретског и стваралачког промишљања. Ипак, аутентичност једне позоришне средине најбоље се потврђује постојањем драмског писца. Основни покретач и показатељ успона позоришне уметности је национална драма, а драмски писац темељ сваког успешног позоришта. Третман драмског писца и његове професије често наилазе на неразумевање, те је наш задатак да негујемо аутентичне гласове из своје средине и подстичемо домаће драмске писце.

Свечана претпразничка атмосфера у години од које се календарски опраштамо, петнаесте децембарске вечери 2015. истинским поклоницима позоришне уметности поклонила је праву послатицу – праизведбу драмског првенца. На сцени “Петар Кочић” Народног

позоришта Републике Српске у Бањој Луци одиграна је представа *Истина (не)боли* Јелене Којовић-Тепић у режији Игора Тешића. Драматург представе је Милан Гајић. Сценографију је осмислила Драгана Пурковић-Мацан, за костиме је била задужена Ивана Јовановић, композитор Давид Мастикоса, а лекторка је Наташа Кецман. У представи играју: Слађана Зрнић, Смиљана Маринковић, Ђорђе Марковић и Бојан Колопић.

Јелена Којовић-Тепић, уредница културног програма Радио-телевизије Републике Српске, сценаристкиња и списатељица за децу (*Кућа времена*, Бесједа, Бања Лука 2014, *Блајоје у свијету играчака*, Аeon, Бања Лука 2015. и *Аваншуре Трбе и Дујој*, Аeon, Бања Лука 2015) својим драмским првцем *Код вјечитије слаvine* скренула је пажњу јавности победом на Трећем конкурс за драмски првенац Београдског драмског позоришта. Жири у саставу: Ђурђија Цвијетић, драмска уметница, Маша Михаиловић, тадашња директорка Београдског драмског позоришта и Маша Стокић, драматургиња,

једногласно је донео одлуку најавивши премијеру победничког комада на сцени позоришта на Крсту. Како до премијере у БДП-у није дошло, текст је прво објављен у *Аџону*, часопису за позориште и визуелне комуникације, година III, број 4, 2014, 119–149, а потом је Народно позориште Републике Српске откупило права за његово извођење.

Ијекавском верзијом наслова *Код вјечитије славине* очигледно је да ово дело ступа у цитатну релацију са чувеном Настасијевићевом драмом *Код “Вечитије славине”* (1935), једним од најзначајнијих остварења српске драмске књижевности у периоду између два рата уз *Маску* Милоша Црњанског, по мишљењу уваженог театролога, професора Петра Марјановића. Бавећи се суштином уметности и човекове природе, одредивши се за начело *уметности ради људске душе* изложено у есеју *Неколико рефлексија из уметности* писаног 1922. године, Настасијевић је у покушајима да превазиђе класичну драматургију, експериментисао са драмском формом. Садржина дела осликава пишчево уверење о дуалистичкој природи света подељеног на добро и зло. “Славина” је крчма на периферији у коју долазе људи са друштвене маргине, чији животи су промашени, у којој се пије и кроз плач певају севдалинке. То место је симбол мрачних догађаја из прошлости, а радња у драми, развијајући се ретроспективно ка корену коби протагониста драме, траје шездесет пет година. Тематски оквир Настасијевићевог дела су забрањена љубав сестре и брата, Магдалене и Романа, наслеђени грех родитеља и несреће које припадају прошлости.

Којовић-Тепић насловом драме ступа у цитатну релацију са Настасијевићем и сугерише на уклетост места и грех из прошлости. Смешта радњу у једну од кафана *крајјушашица* надомак Бање Луке (удаљену само 20 км од града), запуштену и оронулу, имена “Вјечита славина”. Радња је смешена у време након потписивања Дејтонског мировног споразума којим је и званично завршен рат у Босни и Херцеговини. Којовић-Тепић се сврстава у ретке ауторе који у позориш-

ном дискурсу проблематизују постратни период у Републици Српској. Кроз породичну драму српске породице, услед ратних дешавања избегле из Сарајева, доноси интимну причу и драму поштеног човека затеченог у вртлогу великих историјских промена. Контекст друштвено-политичког амбијента у смутним временима рата, која никад ником добро нису донела и разарење система вредности утичу на појединца, мењајући његов живот, утичући на личну судбину. Једна мрачна ноћ у “Славини” разоткриће дубоку породичну тајну и преиспитати животе чланова породице Ђурић. Отац, предратни доктор наука, истраживач Института за историју у Сарајеву, један од оснивача Републике Српске, човек разочаран и у науку и у стварност, газда је ове кафане. С њим у кафани ради кћерка Нада. Тридесетогодишња девојка, са талентима и интересовањем за уметност и неоствареном жељом да студира књижевност, свој живот је посветила оцу и раду у тој кафани. Несрећна и фрустрирана гостима и кафанским миљеом, Нада спас проналази у уметности. Она слика, свира, чита, познаје домаћи филм и на тај начин бежи од реалности којој сведочи. Књиге су њен бег у илузију, читање спас, транспоноване у живот ван кафане, пут ка спознавању себе и света око себе. Њена млађа сестра Рада, свеже дипломирани менаџер са дипломом приватног факултета у Београду, супротност је Нади. Прагматична, сналажљива, прилагодљива сваком времену и околностима, Рада је склона егоизму, усредсређена на сопствене ужитке, спремна да се камелеонски прилагоди свим околностима. У једној летњој ноћи разоткрива се тајна из прошлости, о смрти њихове мајке, а на сцену ступа *бимисмен* Мијановић. Он је један од оних људи који су се нагло обогатили. Пре рата радио је у месници, у рату се обогатио, а данас је власник ланца месара. А ту је све време драме и један возач, пре рата талентовано дете са изгледима да студира, потом учесник рата, а у постратном периоду возач камиона. Ових пет ликова откривају дубоке потресе унутар не само једне породице него и друштва



Из представе **Истина (не)боли**, фото: Драго Вејновић

у целини. Представници “бивших” људи, судеоника неког другог времена, људи са моралним и етичким кодексима, склони стваралаштву и критичком преиспитивању стварности, пред таласом идеолошког заноса, и (зло)духа промена у којима је свака здраворазумска људска реакција била сувишна, изгубили су се и поклекли пред навалом непознатих околности. То су људи “другог кова”, тананије душе и нису спремни да се прилагоде новонасталој ситуацији. Пропали интелектуалац и отац породице Ђурић, његова ћерка Нада и возач камиона, свако на свој начин проналазе

излаз из прилика које су их задесиле. Ђурић се одаје алкохолу, Нада спас тражи у књижевности и уметости, а возач камиона окренуо се поштенom послу возећи камион друмовима региона. Представници новог времена, генерације стасале у ратним условима, или нагло обогаћени у специфичним условима пословања током рата су Рада и Мијановић. Ако се томе дода и све што носи генетско наслеђе, аморалног и префриганог човека и мајке прељубнице, на сцени имамо сукоб два схватања света.

Игор Тешић, коме је ово позоришни редитељски деби, реалистичким поступком у режији, тексту је жанровски пришао као породичној драми. У складу са својом концепцијом схватио је да нема простора за драмско опуштање и да се најмањим могућим бројем позоришних средстава мора постићи максимум ефекта. Одлична глумачка подела и предан рад са глумцима учинили су стилско јединство представе. Игра глумаца, сценографско решење које потписује Драгана Пурковић-Мацан и музика Давида Мاستикосе, наменски компонована за ову представу, чине складну целину свих сценских компоненти. Ђорђе Марковић у улози Ђурића дао је до сада своје најзрелије драмско остварење, играјући мали сценски подвиг, извлачећи из себе најдубље емоције, упркос статичности лика. Слађана Зрнић у улози Наде, чији лик је претрпео највише драматуршких измена, завидним сценским искуством показала је своје уживљавање у лик “старе” девојке, затомљених жеља, опчињене уметношћу, а заглављене у крчми на периферији. Улогу Раде тумачила је млада глумица Смиљана Маринковић. Оживела ју је са много ведрине и енергије. Уверљива, истинита, тачна, Маринковићева је показала сав свој таленат за драму, прецизност игре и успела да опчини публику. Бојан Колопић је нијансирано, интелигентно и са много непосредности дочарао лик возача (шофера). Лик власника ланца месара Мијановића Горан Јокић је оживео с много аутентичности и дистанцом према осталима. Глумачким остварењима велики допринос дали су костими које је креирала Ивана Јовановић.

Текст *Код вјечитих славине*, драматуршки је, за сценско извођење, уобличио Милан Гајић. У складу са Сиорановом тезом “Мрзим мудрост оних људи које истина не боли, који не болују од нерава, меса и крви.”, која је постављена као мото текста, представа је одиграна под насловом *Истина (не) боли*. Интервенције на тексту жанровски су одредиле драмски оквир породичне драме на коју упућује Толстојева реченица коју на самом почетку представе изговара шофер: “Све

срећне породице личе једна на другу, а свака несрећна је несрећна на свој начин”. У оригиналом тексту цитат је такође Толстојев, а гласи: “... За ту нову црту суровости, код вас још нисам знала. Ви називате суровошћу то што муж оставља жени слободу, пружајући јој заклон иза часног имена, једино под условом да се држи у границама пристojности. Је ли то суровост? То је горе од суровости, то је подлост...” Свакако да би то драму одвело у сасвим другом смеру. Услеђују и друге интервенције нарочито у лику Наде (нпр. њеног еха у коме доминирају књижевне реминисценције, изостављања завршног монолога и метатеатралних елемената у драми) који је у оригиналном тексту више контемплативан, у активан лик. Изостављено је да Нада свира клавир а возачев љубимац гавран, са свим својим симболичким значењем, у тексту представе је промењен у хрчка. Ипак и све те интервенције не умањују квалитет представе, нарочито ако имамо на уму хрчка који нерпестано окреће свој точак у кавезу, какви су постали и животи ових ликова претворени у колотечину свакодневице. Гајић је у текст уткао хумор, те је ова тешка драма појединим репликама на неколико места изазвала искрен смех у публици.

Публици је понуђена представа која је непрестано пленила пажњу уједначеном игром и на моменте духовитим репликама. Отуда дуги аплаузи, понека суза у очима и размишљање о представи и по напуштању позоришне сале. Ауторка Којовић-Тепић изнела је јасан критички став о времену коме смо сведоци, разоткрила тајне и пружила својим ликовима могућност новог почетка у животу.

Представу је реализовао ауторски тим у коме су се срели уметнички зрели и доказани аутори са одговорношћу првих позоришних професионалних искустава. Спој је младих и талентованих кадрова школованих на Академији умјетности Универзитета у Бањој Луци са искуством доказаних колега из Народног позоришта Републике Српске. Очигледно је све веће присуство нове енергије у позоришном простору Републике Српске.

Пише > Ана Тасић

Повратак Европске позоришне награде у Крајову

Од 23. до 26. априла је у Крајови, граду на југозападу Румуније, одржано петнаесто издање “Premio Eugora”, односно “Европске позоришне награде”, најпрестижнијег европског признања у области театра. Ову манифестацију подржава Унија европских позоришта, Међународно удружење позоришних критичара и Међународни позоришни институт, а ове године је остварено и уз сарадњу Румунског културног центра, Интернационалног Шекспировог фестивала и Националног театра “Мартин Сореску” у Крајови.

“Premio Eugora” је награда која се додељује појединцима и институцијама, а установљена је 1986. у Италији. Првих девет издања је одржано у Таормини, на Сицилији, да би се касније манифестација селила, од Солуна, преко Вроцлава и Санкт Петербурга, до Крајове, појачавајући тако њен интернационални значај и афирмацију локалних култура. Петнаеста манифестација “Premio Eugora” реализована је после петогодишње паузе. Прошла је одржана у Санкт Петербургу 2011, када су награде добили Петер Штајн,

Кејти Мичел, Андреј Могучи, Кристијан Смед. Ове године главни добитник је Матс Ек, редитељ и кореограф из Шведске, док су награде за Нове позоришне реалности примили Виктор Бодо, мађарски редитељ, Андреас Кригенбург, немачки редитељ, Хуан Мајорга, шпански драмски писац, Жоел Помера, француски драмски писац и Национални театар Шкотске.

Петнаеста манифестација почела је 23. априла, последњег дана Десетог интернационалног Шекспировог фестивала који се традиционално одржава у Крајови, иначе и дана обележавања четири стотине година од Шекспирове смрти. Тог дана су на сцени Националног театра “Мартин Сореску”, на крају Шекспировог фестивала и на почетку “Premio Eugora” играње представе *Ричард III* редитеља Томаса Остермајера и *Јулије Цезар* у режији Ромеа Каstellучија, аутора добро познатих битефовској публици, а ранијих добитника “Premio Eugora”. Наредног дана почеле су уобичајене активности “Premio Eugora”, представе, трибине, конференције о награђеним ауторима.

Међу овогодишњим добитницама, Национални театар Шкотске је на сцени позоришта “Колибри” први извео представу *Последњи сан на Земљи*, према тексту и у режији Каја Фишера. Национални театар Шкотске постоји десет година, а институција има особену позицију. Немају своју зграду, утврђени су као експериментално, путујуће позориште које често игра представе на неконвенционалним местима, аеродромима, у школама, на бродовима, по шумама, па и по малим острвима. На свечаном уручењу награда, последњег дана манифестације, речено је да је Национални театар Шкотске основан као експеримент, што је тада праћено сумњама, али да десет година опстанка значи да је ипак реч о успешном експерименту.

За Фишерову представу може се рећи да припада свеже установљеној категорији “поствизуалног позоришта”, које, како термин наслуђује, истражује сценски израз изван доминације визуалног израза. То је можда помало иронично, имајући у виду да је Кај Фишер базично, до сада, радио у области сценографије, сарађујући понајвише са шкотском компанијом “Венишинг Поинт”.

Последњи сан на Земљи је налик радио-драми. Гледаоци преко слушалица прате звук представе. На почетку је то врста концерта, заводљивог и фантазмагоричног, да би се постепено претворило у аудио-драму коју пет извођача драматично говоре у микрофоне. Њихове речи праћене су звуцима који оснажују аудио-драмски доживљај, што је и функција повремено пројектованих фотографија и видео пројекција на платну у позадини, призорима свемира, узбуркане воде итд. Глумци причају о Гагариновим свемирским походима, уплетено са приповестима о емигрантима, а обе наративне линије имају документаристичку базу. У првом случају употребљени су транскрипти разговора Гагарина са његовим контролним тимом, док су у другом резултат Фишеровог директног искуства, јер он је боравио у избегличким камповима на Малти. Иако различите, ове две приповести су повезане идејом

преживљавања у екстремним околностима, тематизују херојство појединаца који мењају свет.

Иако неоспорно сугестивна и драматично реализована, ова представа је можда мање продубљена, мање разрађена опција поствизуалног позоришта међу примерима које смо имали прилике да видимо. Рецимо, представа *Сусрећ* Сајмона Мекбарнија и његовог Theatre de Complicite која је премијерно играна прошле године на Интернационалном фестивалу у Единбургу, такође случај поствизуалног позоришта, формално је сложенија. Публика и ту звук представе прати путем слушалица, али се много више експериментира са присуством и временом, звуци који се уживо изводе мешају се са раније снимљеним звуцима, тако да је реалност релативизирана, проблематизирана, због чега се отварају нова поља значења која представа *Последњи сан на земљи*, на пример, нема, јер је формално-значењски једноставнија.

Наредно вече, на истој сцени позоришта “Колибри”, Хуан Мајорга, један од добитника, представио је *Рејкјавик*, дело по његовом тексту који је и режирао (продукција “Ла Лока де ла Каза”). Мајоргин рад упознали смо на премијери представе *Јујословени*, на сцени Битеф театра, крајем 2013. Тај текст био је драмски импотентан, са бледим ликовима и мноштвом општости. Нажалост, драма и представа *Рејкјавик* нису много бољи. Радња се одвија између три лика који кроз причу о шаховским играчима и њиховим турнирима расплићу личне и политичке драме, дискутују о Хладном рату, америчкој политичкој доминацији итд. Те приче су опште и значењски танке, нису успеле да нам задрже пажњу у касним фестивалским сатима. Режија је у складу са површним текстом, равна је и немаштовита. Игру глумаца илуструју фотографије пројектоване у позадини, које само потврђују место дешавања радње, парк или хотел, не доносећи на сцену нова значења.

Хуан Мајорга (1965) нема позоришно образовање, студирао је математику и филозофију, докторирао је

на филозофији (1997), и можда се тим детаљем може објаснити одсуство конзистентности његових текстова. Био је универзитетски професор математике, а на пољу филозофије проучавао је Валтера Бењамина. Године 2011. основао је позоришну компанију “Ла Лока де ла Каза” са којом је реализовао две продукције, једна од њих је *Рејкавик* (2015).

Последњи дан четвородневне манифестације “Premio Еигора”, 26. априла, након конференције о Матсу Еку коју је водила угледна критичарка Маргарет Соренсон, у поподневним часовима је на сцени Студентског културног центра играна представа *Нашиан Мудри*, редитеља Андреаса Кригенбурга. Продукција реномираног Дојчес театра Берлин, настала према Лесинговој драми из доба просветитељства (1779), *Нашиан Мудри* тематизује неопходност за премошћавањем разлика на религијским основама. Данас је то тема од посебне важности, имајући у виду језиве турбуленције у Европи, проблеме са избеглицама, сукоб ислама и хришћанства, избегличку кризу која је у представи ненаметљиво, симболички одражена. Радња Лесингове драме се одвија у време Трећег крсташког рата у Јерусалиму, а почиње повратком протагонисте Натана, Јеврејина, у његов разорени дом који су окупирали Муслимани. Лесинг промовише идеју толеранције и истиче људскост као коректив у нељудски подељеном свету.

Кригенбургова режија је деликатно савремена, врло допадљива, визуално посебно опчињавајућа (сценограф Харалд Тор). Игра се одвија око и унутар симболички изражајне, многозначне дрвене кутије, куће, али и оградe, када се отвори. Она је све, она дели, јури, прогони, штити актере, подсећајући у неколико сцена на луталачке егзистенције данашњих емиграната. Ликови су све време умрљани блатом, што такође сугерише незаштићене животе данашњих избеглица, али и стварање света у блату и љубави, што је значење које нуди прва сцена загрљаја блатњавих актера.

Кригенбургов редитељски рукопис је изузетно маштовит, инспирисан слепстиком, традицијом немких филмова. Његов гротескан и разиграно детињаст хумор на посебан уметнички начин приступа тмурној стварности која се посматра креативно, стваралачки, утешно. Дезилузионзам и самоиронија који прате овакву сценску игру су и средства успостављања важног критичког односа према Лесинговом тексту, имајући у виду да се његови хуманистички ставови данас могу схватити као наивни. Кригенбургови ликови се тако прилично разликују од Лесингових, математички скројених, често делују као да су из неког цртаног филма, мумлају, мрмљају, а понекада и лају. Преувеличано су дебели, тако да једва стају у кућу, са великом муком гротескно седе на ве-це-шољи итд. У складу са овом ефектном гротеском је и постојано спровођен брехтовски дезилузионизам. На пример, након честих невербалних сцена у којима се наизглед ништа кључно за радњу не дешава, неко од глумаца каже: “Лесинг, молим”, и онда улазе у Лесингову радњу.

На крају, након срећног расплета радње, и даље блатњави ликови доносе на сцену картоне са енглеским натписом “free hugs” (бесплатни загрљаји), међусобно се грле, силазе и међу гледаоце, па и нас грле. Ово стилизовано-иронично-детињасто финале је типично за представу, на значењски и стилски сложен начин тумачи Лесингове просветитељске идеје. Оне данас лако могу да буду анахроне, али у Кригенбурговом тумачењу то није случај, напротив, прочитане су у савременом, популарном, али истовремено и дубоко промишљеном облику.

Андреас Кригенбург (1963) је самоуки редитељ, столар по занату. Његова редитељска каријера кренула је узлазном линијом 1991. када је у берлинском позоришту Фолксбине урадио Бихнеровог *Војцек*, испраћен изузетним успехом. Његов *Војцек* је третиран као пример театра деконструкције и те године укључен је у програм угледног берлинског позоришног фестивала “Театертрефен” који представља најбоље немач-

ке продукције. Средином деведесетих Кригенбург је направио заокрет, престао је да се бави позориштем деконструкције и окренуо се стварању егзистенцијалистичког, апсурдистичког театра. Био је инспирисан неким филмским комичарима, Бастером Китом и Жаком Татијем, али их је превлачио битним слојевима меланхолије. У том маниру урадио је више успешних представа, на пример *Унајмио сам плаћеног убицу*, према истоименом филму Акија Кауризмакија, у Хановеру, или Брехтовог *Господина Пунџилу и његовој слуш* *Машини*, у позоришту у Цириху. У Кригенбурговом тематском фокусу често су аутсајдери, људи принуђени да се ваљају по друштвеном блату. Таква интересовања су га, између осталог, повезала са драмама Дее Лоер које је врло често режирао, тумачећи њене тужне, депримиране ликове у деликатном поетском кључу. Најуспешније Кригенбургове режије драма Дее Лоер биле су *Последња вајра* (Талија театар, Хамбург, 2008) и *Лойови* (Дојчес театар, Берлин, 2010). Његов редитељски рукопис укупно одређује снажна емоционалност, наглашен хумор, нежна саосећајност према измученим и напаћеним ликовима, губитницима, што су неоспорно карактеристике које описују и представу *Нашан Мудри*, приказану у оквиру “Premio Europa”.

Последњег дана ове престижне манифестације, увече, одржана је њена завршна церемонија, на импозантно пространој сцени Националног позоришта “Марин Сореску”, чија просторна монументалност подсећа на сцену Српског народног позоришта у Новом Саду. После свечаног уручивања награда свим добитницима, приказан је снимак представе *Збојом* Матса Ека (2011). Затим је играна петнаестоминутна плесна представа у његовој кореографији, *Секира*, шведска продукција из прошле године, тада најављена као професионални опроштај Ека.

Шездесетогодишњи плесачи Ана Лагуна и Иван Аузели, осећајно су у *Секири* приказали дубоки љубавни однос двоје старих људи, њихов занос али и потребу за заједничким животом из практичних разлога. Аузели

грубо мушки представља дрвосечу, усредсређеног на цепање дрва, али је на почетку јасно безвољан, па и агресиван, можда због незадовољства изазваног самоћом. Затим на сцену суптилно ступа Ана, отелотворење женске снаге, постепено привлачећи његову пажњу, будећи у њему љубав и нежност и смекшавајући његову грубост. На крају они заједно напуштају сцену и, индикативно, носе исцепана дрва. Матс Ек је кореограф чији је рад, између осталог, постао препознатљив због увођења покрета из свакодневног живота у естетику плеса, што је карактеристика и ове студиозне и деликатне представе.

Стручна публика “Premio Europa” није имала прилике да види ни једну продукцију писца Жоела Помера, такође добитника награде за Нове позоришне реалности, али су јавно читани његови текстови а стручњаци су говорили о његовом раду. Помера (1963) је свој професионални пут започео врло млад, као глумац, да би убрзо прешао на поље драмског писања. Године 1990. основао је компанију “Луј Брујар” у Паризу, у оквиру које је постављао своје комаде. Помера театар види као место групног рада, сарадње, и као простор постављања питања и проживљавања људског искуства. Визуални и сензуални елементи његових представа увек су интергални део извођења. Звуци и музика, телесност и покрети, нераздвојиви су аспекти његових текстова. Глумац је често у фокусу игре, те се на сцени преиспитује аутентичност његовог присуства.

Помера је редитељ који поставља искључиво своје текстове, а током проба, кад је у питању однос текста и режије, нема хијерархије. Текст и режија су за њега подједнако важни, због чега он себе посматра као “писца перформанса”, како је наведено у овогодишњем каталогу “Premio Europa”. У његовој успешној трилогији *У свет* (2004), *Једном руком* (2005) и *Трговици* (2006), чије се радње дешавају у савременом свету, Помера испитује перцепцију. Шта видимо, шта је стварно: материјално, конкретно или имагинарно? Укупно посматрано,

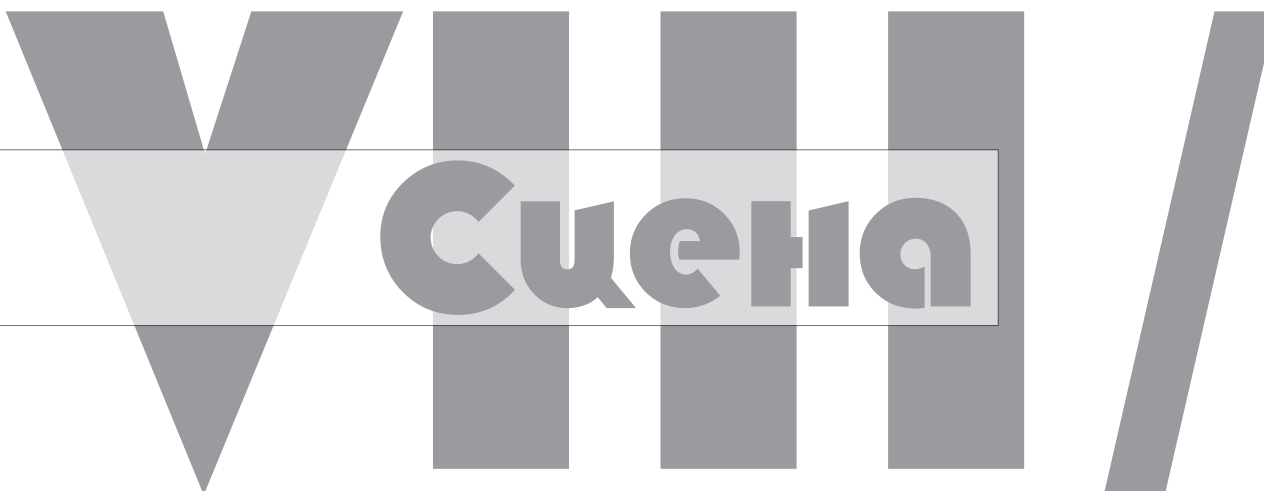
Помера настоји да створи визуално позориште које је истовремено интимно и спектакуларно.

Велика је штета и то што ниједна представа Виктора Бодоа није приказана у склопу овогодишње “Premio Еурога”, иако се, како смо чули од мађарских колега, у Будимпешти играју две његове представе. О Бодоу је само одржана конференција на којој су говорили мађарски и европски критичари. Између осталог говорило се о његовим инсценацијама Кафке и раду у независној будимпештанској компанији Спутњик.

Бодо (1978) је најмлађи добитник овогодишње награде “Premio Еурога”. Своју театарску каријеру почео је као глумац, у будимпештанској компанији Кретагор, угледног мађарског редитеља Арпада Шилинга. Бодо је свој редитељски пробој, огроман интернационални успех, доживео представом *Самлешменесџадох*, продукцијом насталом према Кафкином *Процесу*, на сцени такође пештанског и такође изузетно поштованог позоришта “Катона Јожеф”. Представа је на фестивалу МЕСС 2005. године освојила главне награде. Затим је са великом репутацијом и очекивањима стигла на програм Битефа 2007, освојивши симпатије већег дела београдске публике и стручне јавности. Бодо је кафкијански пригушени ужас бирократије и политичког зла, дубоко интегрисаног у систем, представио у сензуалној, еkleктичној форми, у комбинацији елемената кабаретске раскошности, холивудских мјузикала, визуелне естетике филма ноар, брејкденса и рокенрол поетике, као и апсурдног и надреалистичког театра. Фузијом различитости, односно приказивањем свепри-

сутне бруталности у форми ишчашене забаве, јасно се представила идеја гротескности терора бирократије и медија, који дефинишу живот у савременим друштвима. Сценографија и костими су били прецизни, сугестивни и функционални у спровођењу основне идеје. Трапезасти простор за игру био је изузетно дубок, при чему се у другом плану веома сужавао, што је градило снажан утисак клаустрофобије, безизлазности из система. Честа комуникација извођача са публиком брехтовски је духовито разбијала илузију и тако подстицала њено активније укључивање у промишљање проблематике друштвених односа. Форма представе била је у функцији њеног садржаја: бројне нелогичности у игри, нагли прекиди и чести контрасти рефлектовале су хаос и општи бесмисао које производи систем.

Бодо се и после ове представе често враћао Кафки, у Грацу је радио *Замак* (2006) и *Америку* (2012). Поводом његове последње представе по Кафкином делу, *Ја, црв*, насталој према *Преображају*, продукцији театра из Хамбурга из 2015. године, у интервјуу за лист *Хамбурјер Абендблат*, Бодо је изјавио да му је Кафка близак због гротескности и бизарности, са којима се осећа као да је код куће. Истом приликом рекао је да свој укупан успех дугује Кафки, јер је његов европски пробој омогућен након режија Кафкиних дела. Спој апсурда друштвености дубоко присутног код Кафке и Бодоовог синкретичког, постдрамског, мултимедијалног језика, доноси узбудљив театарски израз, истовремено забаван и критички, помпезан и аутоироничан, огледало је нашег друштва спектакла.



СЦЕНА У РЕГИОНУ / ФЕСТИВАЛИ

Пише > Зоран Р. Поповић

Скривени делићи људске суштине

13. београдски фестивал игре: Филип Глас, Бекет, Сизиф, Тицијан, Дебиси и Хари Потер, филмовање, пиво и стенд-ап

ТАКО СЕ ИГРА СРЕЋА

Да ли то човек игра јер је срећан па то својом игром саопштава, или игра пружа ону јединствену прилику да се у покрету, заиграности, наслути тренутак среће, испуњења? Да ли игру покреће страст, неодржив позив-на-игру, или на почетку стоји жеља за стварањем, постигнућем, казивањем себе? Да ли се игром увек игра срећа или игра најпотпуније исказује човеково непрекинуто тражење, дозивање среће? Да ли се то покретом, скоком, летом кроз простор који се осваја описује срећа бивања у свету који се простире, креће и заводи тајном, или се то срећа игром само замисли, поиграва са човеком-који-игра? Да ли се игром постварује, бива убедљивија, прихватљивија стварност људског живота и у њему не-јасан траг среће који се не напушта, или се само учвршћује, разиграва поетска визија да је живот само сан (о срећи)? Да ли је баш у игри неодржив позив у сан, у откривање неких даљих предела (и места у себи), да ли игра има ту посебну моћ да евоцира, учини стварнијим, ухватљивијим ча-

сове остварене – пропуштене среће, тако драгоцене у пролазним историјама живота? *Срећа се игра*, уверавају апартна остварења пробрана за још један Фестивал игре (у срећној, тринаестој години), разигравајући горе наведена и многа допунска питања о срећи играња и изазовима, настојањима којима она и даље подстиче, позива на игру. Чаролија игре открива се пре свега у срећној могућности да она у широком замаху упућених мисли и осећања у простор успева да окупи, повеже, покаже видљивим, игром казивим расуте ситнице (не-битности) које човекову причу значе, у сусрету прве врсте са гледаоцем, са-учесником у игри, обзнани *скривене делиће људске суштине*.

Игра је једно од важних, основних људских права (упућује уметнички директор Балета Рима Роберто Касерото који себе види као “адвоката игре”), а њен је задатак да бавећи се релевантним темама (живота, игре) непрекидно трага за “новом инвентивношћу”. Срећа играња проналази се у сталном проучавању, представљању људског тела, његових даљих, усаврше-

них могућности говора, отварању *нове епохе* у проду-
женим токовима истраживања од традиционалних до
другачијих, врло смелих идеја, у развијању увек *нови*,
потпунијег (не само) кореографског језика. Креативни
сусрет нових медија и технологија, различитих жанро-
ва и дисциплина, уобичајен и стално присутан, пружа
готово неисцрпне могућности, па се потпуност естет-
ског доживљаја тражи у оствареним суштинским ве-
зама изражајних средстава кроз интердисциплинарна
прожимања, мулти/трансмедиијалност. У том смислу,
све су присутнија дела (особених ауторских мишљења
игре) која проистичу из посвећеног рада заснованог на
актуелним праксама савремене уметности, мешавини
сценских језика и визуелних медија, што значајно до-
приноси проширењу области текуће извођачке сцене.
Кореографија се не учи, не постоји школа-за-корео-
графе, поново подсећа славни кореограф Јижи Ки-
лијан и наглашава: "... сви смо ми аматери" понесени
чудним жељама и јаким осећањем према уметности /
умешности игре, узбуђени пред њеним моћима и тај-
нама (стварање се такође не учи, нема ни школе-за-ст-
вараоце, писање / сликање / компоновање покретом,
речју, приказом, звуком само је неизвесно испробавање,
искушавање, учење-кроз-стварање). Кореографија на-
стаје унутар дуготрајног, напорног процеса откривања
сопственог израза (од почетних усвојених умећа, *аз-
буке* кретања, положаја, сценских наступа), градње ко-
рак-по-корак аутономног писма којим тело у покрету
остварује пуно присуство, склапа сложене фразе, при-
повести читљивих значења и дељивих осећања, отвара
светове, приређује неслућене сусрете.

У овдашњем *времену-великих-промена* (како га
неки ствараоци виде) нове генерације кореографа и
њихове *нове* креације настоје да прошире разнолика
поимања, да укажу да се у изражавању кроз језик по-
крета скрива много начина-који-обећавају и да се тра-
же другачији приступи и стил рада, да деловање мно-
штва информација којима је окружен савремени чо-
век треба да постане видљиво кроз угру, да то захтева

нове стратегије и *нове* алате. Ми се "будимо и лежемо
са својим идејама, док је креативни процес у креи-
рању комада саставни део живота" вели Шарон Ејал,
играчица и кореографкиња из Израела. Покрет, сваки
детал, долазе искључиво из њеног тела и ума и носе
собом осећање или израз духовног стања, у процесу
се непрекидно игра и комад развија кроз скуп зачетих
кретања, ствара атмосфера и дело заокружује, али се
рад наставља и свака следећа представа је другачија; од
тренутка када се уобличени материјал стави на сцену,
"он постаје власништво играча, и они му уливају сву
љубав, лепоту и слободу". Свакога дана су потребни
нови изазови и то је оно што је важно сматра корео-
граф Вацлав Кунеш и изјавом "мој посао је да осетим
своје играче и да знам како са њима да стварам даље"
одређује своју мисију. Најважнија је креативност, до-
даје уметнички директор Холандског плесног театра,
"сваки играч је личност и потребна јој је његова осо-
беност" казује Габријела Каризо. Сучељавање личног
и професионалног, приватног и јавног лица, усмера-
ва активности посвећене игри многих аутора, кроз од-
нос личне и професионалне историје преиспитује се
и властити уметнички статус и идентитет; "гледаоци
на одређени начин просветљују и аутора и извођача",
уметност се "бруси у очима публике", умесно при-
мећује свестрани уметник Димитрис Папајоану кога
"не води само игра и њена енергија, важна је и визуел-
ност, музика...". Он управо истиче раширено схватање
по коме је "територија савремене игре... једно добро
место, јер је отворена за различите хибридне фор-
ме". Тако инспирација за оно што се износи на сцену
и предаје очима / чулима гледалаца може да потекне
из најразличитијих извора – некада на почетку стоје
мит, прича, идеја или темат, бурно унутрашње стање
или рањиво осећање, питање персоналности или жен-
ског / мушког идентитета, некад су то фотографије ста-
рих мајстора или платно великог сликара, али и Ни-
кола Тесла, Робин Вилијамс...; а од свега тога, очима
и чулима гледалаца приређује се ватромет светлости,

боја, слика и звукова, бројних утисака, повода за задовољство као и за укрштена мишљења о изазовима и дометима савремене игре.

У понуђеном погледу према збивањима на светској сцени који Фестивал игре пружа сусрећу се остварења изоштреног, утемељеног и врло особеног кореографског наума, маштовито склапаних и вођених призора где покрет својим замахом, енергијом или суптилним деловањем отвара, заснива поље међумедијских веза и где се од указаних елемената проширеног језика граде узбудљиве композиције богате знаковности. Понекад се кореографске целине, драматуршки скициране, недовољно развијеног, непријемчивог израза које остају на нивоу бодрога (не-очекиваног) покушаја, показујући замашност идеје и исцрпљујући се у излагању сложености покрета и скокова, препуштају расположеним играчима и њиховим вештинама, па се очекивани домети крећу у оквирима запажених изузетних извођачких вредности. У неким од надахнутих стваралачких подухвата, позајмицама (претежно филмским), преузимањем популарних медијских образаца, настају дела која забављају, враћају осмех и окрепљују, атрактивна сценска догађања која привлаче ширу публику. Тиме се потврђују видна настојања да се у опсежној и шароликој понуди представа истакне оригиналност, постигне што већа разноврсност, да се гледалац нађе усред омамљиве сновите бајке, перформанса са причањем и играњем, високо естетизоване плесне вечери или техно журке. Уз то, пажње су вредна залагања да се унапреди веза са младим човеком, да се он уведе у свет игре и игром буде инспирисан на стварање, на сопствена откривања и лична интересовања (чиме се остварује потреба да игра пружи подршку заједници људи). Тако *Сам у кући*, плесна представа са видео интеракцијом намењена младој публици (Балет Рима), нуди идеју “кретања и глуме у сценском простору” на неуобичајен начин, призивањем онога што млади човек (а он је и могући играч) носи у себи. Ако су компјутер и екран већ стално присутни, онда вреди у њима се



Шкотски плесни театар, Денди

огледати, представити се, преко њих позвати другог у игру, покренути, осмислити забаву уз помоћ њихових “магичних” моћи; заинтересован да истражује мултимедијалне теме, аутор Алесандро Скјарони намерава “да прикаже технолошка средства као покретаче креативности, а не као разлоге отуђења”. Тако се сугерише повезаност стварности *исјед* и *иза* (гледалиште је са обе стране, оно назбиљ и оно виртуелно), простор се шири и ограничава, развија се привлачна игра сусретања, поигравања, прилагођавања тела-у-игри својим компјутерским одразима различитих облика. И на овај начин, игра се афирмише и ставља у први план (и у њој срећа-која-се-игра?).

У ЛАВИРИНТУ ЉУБАВИ И СЕЋАЊА: СОБА, ТАЈ СТРАШАН ВРТ

Долажења и брзи одласци, сусрети и напуштања и између њих ухваћени кратки тренуци присуства, постојања, блискости, испуњавају живот у коме је све пролазно. Те тренутке као призоре свакидашњег бивања што се губе, промичу мимо нас, на кратко заустављене, доступне погледу, дочаравају магичне слике

представе *Пуцај на Месец* (Холандског плесног театра 1, Хар). Аутори Сол Леон и Пол Лајтфут уводе у припо-вест о жељи и разочарењу, компликованим односима три пара (у којима се открива “светлуцави сјај” њиховог љубавног живота), о сталној промени односа у свету који се мења. Пажња се усмерава на оно битно што је у стању “да креира или мења ствари, а то су дубоко скривене емоције”, у поставци се тражи и говори о “некој врсти вишег нивоа изражавања у односима”. Сву сложеност структуре дела и израза наглашава сценографска замисао места збивања – покретни зидови што се стално окрећу око средишње осе, прекривени тапетама уочљивих црно-белих цветних шара, одвајају три собе које у многومه подсећају на станишта Кафкиних мрачних људи. Зидови штите али и ограничавају, притискају, одређују окружење које као да управља, стиче важну улогу; не само да се у свакој од соба одиграва друга љубавна прича, оне су већ саме приче за себе, сугеришу збивања и осећања, постају део психологије парова. Врата су углавном полуотворена, позивају да се уђе или изађе, искорачи и некамо стигне, избегне сусрет, промени место, завири у нечији живот, оствари веза. Прозори нуде могућност да се погледа споља у другачији свет, чине се и као визије нечијих нада, снови (на једом се појављује усамљена фигура, на другом је пар који посматра са супротне стране, одлази или се враћа). Затамњене одаје у којима трају игре љубави намах просветљавају, пресецају зраци светлости који долазе из незнаног извора, са свих страна или углова, немирни попут збивања у (п)окрету, мењајући јачину или боју, а тиме и перспективу, утисак, доживљај. Као невидљиво око које посматра, прати догађања, камера са више места снима и пројектује слике изнад зидова што се обрћу, пружа се прилика да се ситуација види и као *стварна* и у живом видео преносу и са друге стране, открије и оно *сиоља*, *изнуштра* и иза сцене, при чему гледаоци бивају сведоци који виरे у интиму нечијих живота и то отвара још један план стварносног.

Концерт Филипа Гласа, чудесна музика сва-у-покрету, таласи звучности што круже по простору, истински су партнер-за-игру који води, усмерава, пожурје; суптилне композиције игре парова су нарочите изражајаности, сваки гест одаје различити аспект односа или осећања (од изолације, жала до отпора, љутње), гипка тела играча казују драматичност стања снажним поетским исказом, жеље, недостајања сапштавају тихом, меканом лиричном кретњом. Наступ двоје занесених фигура је налик на игру-у-загрљају, покрет покушава да сачува, продужи тренутак, обухвати, заштити, одбрани другог, приближи, задржи уз себе оног ко се удаљава, измиче. Сценска конструкција од зидова, врата и прозора са својом кореографијом, игра узбуђујућих, неспокојних кретњи, музика, светло, као да у себи сажимају и одају сву анксиозност нашег доба. Леон и Лајтфут сугеришу да се у непрекидној ротацији (*док се још земља окреће*), времену које се такође обрће и хита кроз суседне собе / људе / животе, све надовезује и наставља, да је део наше личности створен много пре нас, да свако управо носи “логику неког другог, не обавезно своју сопствену”. И нечији немир и чежњу-као-своју. Који су стварни.

Соба, *шај сџрашан врџ* место је у које Габријела Каризо (ауторка знамените бриселске трупе Пипинг Том) смешта своју ексклузивну моћну сценску фанатазију. Сумрачна, једва видљива просторија у неуредном распореду предмета, *сџварна* али делује као да се указала из кошмарног филмског привида Дејвида Линча или какве трилер-хорор серије, има петоро врата која се отварају и затварају по сопственим правилина и динамици, али нема оних кроз која би заиста могло да се изађе, оде даље, избегне. Представа *Враџа која недосџају* (Холандски плесни театар 1, Хар) настала у заједничком креативном процесу са учесницима, упућује у несигурну област између јаве и сна, збиље и приказања, зону сумрака између живота и смрти где се реално расипа и сустиче кроз две димензије; соба у којој човек проводи своје последње

минуте, налик на место злочина, истовремено је његов интимни унутрашњи простор у коме се тражи пут кроз замршен лавиринт мисли и осећања у покушају да се прошло поврати, призове, објасни са успоменама, сретне са онима којих више нема. Бурно, мучно путовање дуж магловитих, измешаних сећања, међу приказима некада драгих – страних људи, неких који ступају непозвани, незнани или у групи (попут заборањених ствари што испадају из плакара), обзнањује зачудан онострани свет у коме траје борба са временом које измиче и са простором који се мења, криви, мути као слика. У оваквој средини заснива се особен статус физичности. Тела су лака, крхка, несигурна, леже на поду или бивају однета у страну, клизе са столице, ломе се или лелујају ношена неким невидљивим таласом, покушавају да се усправе, стану на ноге; чини се да за њих не важе закони теже, да њима управљају токови скривених, личних импулса, побуда, да њихово присуство, понашање не може да се предвиди. Кореографски језик Габријеле Каризо, третман тела, игре и простора (различити од свега виђеног) који мењају поимања феномена стварног, упућују да оно спољашње што се чулима пре-познаје, доступно перцепцији, јесте само материјализација унутрашњег и да то одређује, чини људску причу. А она је, као и тело, фрагилна, измиче, не може да се обухвати, до краја разјасни.

МЕЂУ СЕНКАМА: ВЕЛИКИ ТАЛАС

Између унутрашње и спољашње сенке, од непробојног себе до непробојног не-себе, између два светла, склоништа чија су се врата једном затворила, путем који је ничији и којим ступају ничији, идући од себе и од другог, безглаво, корацима који се не чују, назад и напред према неказивом месту где је дом, протиче наше крхко постојање. Овако говори поема / кратка прича *Ничији* (Neither) Семјуела Бекета, моћном фразом, језгровито, у петнаестак редова и осамдесет седам речи-које-казују-све. Импресиониран од ране младости Бекетовим делом, позван да за Аичи тријенале у Нагоји



Компанија Тера Саринена, Хелсинки

креира рад посвећен жртвама цунамија у Јапану 2011. године, Јики Килијан ствара плесно-филмско-музичку композицију коју смешта у простор бекетовског мрака и тишина, чији је наслов “Источна сенка” такође везан за Бекета (у уводу за комад *But the clouds* писац упућује да између сенке источног сунца која пада западно и сенке западног сунца која се пружа на исток није могуће одредити која је то *источна сенка*, да је све двосмислено, врло просто и врло сложено, као и живот сам). Театар апсурда стоји у основи Килијановог концепта (јер “све оно што радимо је потпуна бесмислица”), вечити покушаји да остваримо живот са неким или са собом самима, немогућност, тежина да се то постигне, све је трагикомедија, као и сталан напор да се *буде жив* и то покаже, искуси живот без обзира колико је то узалудно (или можда баш због тога). Бекетова густа, тешка мисао, трома реч пуна значења и одјека, готово непроходна реченица, добијају фантастичне одразе у језику Килијанове сетне, бекетовски концизне сценске поеме писане тамним светлом и сенкама, суптилним тоновима и кретњом, црно белом филмском сликом, призорима дискретног присуства и одсуства.

Источна сенка (Килијанове продукције Хаг) евоцира варљиве тренутке сусретања, бивања и брзог одласка, нестајања, говори о краткоћи времена, губљењу, старости, претапање живе игре и филмских кадрова (на којима ликови нису живи, али који после свега остају једини траг живота) сугерише да је увек реч о животу и смрти. Килијан узима једноставну причу о сасвим *обичним људима*, мушкарцу и жени који схватају како од њиховог сусрета, жудње за животом, срећом остаје тек пусти сан, да би их у цунамију однео велики талас побеснеле воде и иза њих остали да плове једино њихови шешири. Тако се идеја о апсурдности постојања и делања, *мала људска прича*, прожима, шири занемареном *великом* (што опомиње) о малом човеку сред великог пространства, честици у макрокосмосу.

У широко постављеном сценском простору, испред дубоке, црне позадине, кроз преливе мрака и финих просветљења, разазнаје се сиви зид собе. На његовој левој половини налазе се (као по бекетовским мерама за клаустрофобичну одају) врата довољно тесна да се кроз њих лако уђе или изађе и прозор довољно мали и висок да би кроз њега могло да се погледа, испред су стари дрвени сто и две столице, ознаке дома; на десној половини зида сасвим уз собу-без-погледа, пројектује се слика истоветног простора, једна уз другу су две слике, стварна и не-стварна, живот и смрт, две визије реалности. Најпре се репродукује оно што је било, врте секвенце протеклих збивања (као у немом филму, двоје људи улазе и излазе, појављују се и нестају, траже се и губе у хитњи и немиру, наступају, крећу у маниру слепстик комедије), листа албум са зачудним, дирљивим сликама оних којих више нема. Из потпуне тишине, као да долазе са велике удаљености, најпре једва чујни, јављају се нежни тонови Шубертове сонате, готово у потпуном мраку за клавиром је изузетна пијанисткиња Томоко Мукајама чије музицирање испуњава празнину, окружије и боји призоре, везује наизглед одвојене одељке стварности, а такође далек, неки глас сасвим тихо казује Бекетово *Neither*.

У часу, неприметно и нечујно док се слике филма још обрћу, као да стижу ниоткуда, две *стварне* бекетовске прилике у црном налик на утваре, сенке сред простора *стварно*, враћају се у свој некадашњи скромни кутак, играјући, описујући, додирујући сећања на ранији живот, пред истим питањима и недоумицама, у покушају да једно другом пружи подршку, утеху (изванредни Сабине Купферберг и Гари Крист). Њихов плес поновног виђења, присуства, приближавања и удаљавања је префињен, њихов осећај простора, пре-познавања означен је најпре одмереном па онда хитром кретањем, понавља се игра око / за столом, настојање да се кроз врата изађе / уђе, некамо оде или врати, погледа кроз прозор, рукама које трепере, подрхтавају, тражи се излаз пред катастрофом која наилази, оглашава се музичким крешендом (танке линије светла прате, чине уочљивим минуциозне детаље). Фигуре у покрету остављају на зиду дуге, брзе сенке, и ту, међу сенкама, Човек и Жена, ничији и (не)своји, препуштени једно другом, имају прилике за још један кратак грациозан плес чежње за блискошћу. И онда мрак. Крај партије.

ИПАК ЖИВОТ: ЧОВЕК, КАМЕН, ПОЗОРИШТЕ

Камен, мит, театар су препознатљиво грчке теме; мртва природа је термин преузет из ликовних уметности. *Мртва природа* је раскошна (сценска) слика коју креира, кореографише, боји опскурним тоновима и светлом и испуњава звуковима грчки визуелни уметник Димитрис Папајоану. На њој су човек и камен под ниским, претећим небом (камен је свуда уоклоу празнини пејсажа тврдог, неприступачног окружења, камен је у руци, у срцу), чини се да је пред очима гледалаца баш насликана *мртва природа*, визија света као надреалног показана страшног и дивног све-мира, све-шира. Читање наслова дела у оригиналу (*Still Life*) наводи на другачије размишљање: земља јесте тврда и мрачна, лепота и светлост су ишчезли а густе облаци надnose се над главама људи, на хоризонту који не обећава нема ничега осим усамљеног човека понесе-

ног својим апсурдним делањем (осмишљен ауторски сценографски рад), али живот је и даље ту и опстаје, наставља се и понавља, траје *и-гаље-живоџи* (*still-life*). Папајоану заснива своје виђење као варијацију митске приче о Сизифу осуђеном да гура свој камен на узалудном путу без краја и исхода, у бесконачном понављању понављаних радњи, али је нарочито инспирисан особеним тумачењем Албера Камија по коме је “борба сама довољна да испуни човеково срце” и могуће је замислити да је *Сизиф срећан*, па се уместо драматичне елаборације човечијег усуда наговештава траг (привид) оптимизма (једнако апсурдног?), покушај да се нежно “осветли људскост сизифовске потраге за смислом”, сагледа досуђена мера-свих-ствари. Кореографија коју аутор заступа јесте *трафичка, визуелна* (у средишту сваке композиције је камен), она се усмерава на обликовање живих структура сценског делања, одређење положаја, распореда фигура, њихових заједничких / одвојених радњи, развој егзактног покрета према / кроз / у односу на материјал. Остварује се пре свега говор сликом апстрактне ликовности, запажених симболичких или митских референци, след мајсторски осликаних призора доноси једноставну приповест човековог бивања чији се напори, потези увек одвијају у судару са опором, тешко савладивом материјалношћу средине а просторност – свет околу људске маленкости слави снагу, постојаност материје (делићи камена који се ломи и пада звуче, говоре, камен је учесник са којим се игра и креће, залепљене траке што се одвајају од тла јече и уз гласове камена творе *музику сфера*).

Као приказа што израња из космичког мрака лагано се приближава човек у тамном оделу, повијен под теретом масивног каменог блока; када га донесе и усправи, показује се да је велики камен зид рапавих површина са којих се чујно одвајају комади, препрека која треба да се савлада, да се преко ње пређе. На средини се јавља пукотина кроз коју се пролази у оба смера при чему се стварају фрапантни корео – склопови уплетених руку и ногу у журби и хитњи да се уђе



Компанија Акрама Кана, Лондон

или изађе и некамо стигне (нечији се торзо припаја удовима друге особе), глава која се помаља дочарава чин рађања (из камена настајемо и у камен се враћамо). Спретно, духовито изведен плес тела и / из камена предочава стање човековог бивања и чињења, његове приче што је увек у вези са древним представама које “памти” камен (као што је она о Атини коју је родио Зевс). Али човек кога Папајоану види само је потомак митских бића чија му је судбина (*мисија*) додељена, загонетни људи-у-црном, снажни, способни и упоследни заправо су вредни људи-који-раде, делају, постоје у свом свету-од-камена. Повремено, прошавши између гледалаца, испред сцене се појављује тамна прилика (Папајоану сам, аутор, онај који је створио Слику, Творац) да осмотри, провери да ли се све одвија како ред и вечита прича налажу. А потом, полако и свечано, као да следи неки неодложан ритуал, четворица на главама доносе дрвени сто и постављају га сасвим напред, остали се окупљају око њега, тихо жаморе, траје кратак, окрепљујући оброк после напорног радног дана. Тренутак лепоте, блискости, предаха је кратак. А потом

све се опет наставља, на празном месту света стоји човек са каменом у рукама (и срећан је?). Живи. Still life.

ГАЛЕРИЈА-ГРАД: СЛИКЕ СА ИЗЛОЖБЕ

“Ми смо публика, посматрачи нашег града са различитих прозора, ми смо гледаоци зграда, наших породица, нас самих” стоји написано испод наслова представе *Сијена* (Трупе Ла Веронал из Барселоне), чудовите надреалне фантазије, испреног огледа о *јосма-ирану*, о уметности и уметности гледања великих дела која окупирају и ум и чула и машту, о огледању у њима, погледу у / кроз слику-као-свет, естетском доживљају умножених значења, о свему оном што се збива околу / у телу / глави онога који посматра. У поставци чији сносики призори (филмичне епизоде, фрагменти често одељени затамњењем као резом између кадрова) не нуде директнија рационална разјашњења, где визуелно надјачава интелектуално а апстрактно пребојава логично, више се *медишира* него *јовори*, преплићу увиди, симболи, рефлексије о уметности и људском телу у амбициозно мишљеном и вођеном путовању кроз историју од остварења старих мајстора, ренесансног светла, до мрачних стаза линчовске нео-ноар трилер фантастике (*Mulholland Drive*) или увек инспиративног Пазолинија. Сијена је изабрана јер је вековима “овај тоскански град био место различитих промена које је *људски материјал* искусио, посебно током ренесансе”, “место где постоји константна и апсолутна потреба људских бића да промишљају себе”; у тако виђеној Сијени, на танкој линији између стварности и фикције, гради се узнемирујући есеј у покрету и сликама на којима се обзнајују визије тела “у свим његовим облицима: истинско тело, живо тело, нежно тело, мртво тело...”

Представа одводи у пријатан, тих простор галерије (изван буке и гласова окружења), пренет на сцену са свим детаљима (клубе за седење, натпис поред слике, чувар крај врата, оглашава се и аудио-водич са упутствима за гледање), на централном месту на зиду је велико платно са кога гледа Тицијанова “Урбинска

Венера” на чије лице пада узан зрак светла; гледаоци позоришта заправо су посетиоци музејске поставке застали испред знамените лепе слике. Зачиње се а потом развија у не-слућеним правцима љупки драмолет у коме жена која се склонила од кише постаје посматрач уметности, креће се, седа, фотографише, заокупљена сликом Венере у којој (би да) види (и) себе док је чувар погледом прати, чује се удаљени лавез пса (оног са слике?), друга жена леже на под у Венериној пози и проговара о вековној мистерији гледања наог женског тела, још једна женска фигура у мрачном углу крај слике скида се и подражава лепу прилику са зида галерије, платно на чијој је површини уметникова посвета лепоти, младости, животу, намах се просветљава, показујући оно што се назире иза као наговештај коначности свега... Постаје јасно да аутор Маркос Моро преузима такође улогу посматрача догађања у једном не-обичном дану-у-галерији, али некога ко запажа дубље и даље, види и *испред* и *иза*, и оно не-видљиво у одајама храма уметности, међу делима и људима, и у њима, њиховим утисцима и сликама које носе у себи, (мрачним) жудњама и страховима, па од свега тога склапа, открићује у апартном сценском показују шетњепо-Сијени узнемирујуће, загонетне *слике-са изложбе*. Импресивна је појава важних, бројних посетилаца у елегантним светлוצавим одорама мачевалаца (неких и са заштитним маскама) што ступају брзо и сигурно, у борбеном ставу, телима која иду једно уз друго, сударају се и преплићу, почињући ефектан, стилизован плес; они су ту као утваре, привиђења свеприсутних *вишезова уметности* који игром казују бурне изазове, хтења, муке стварања, они су отелотворења неспокојног стваралачког бића и тајног живота уметничких радова који траје и кроз историју се наставља. Покрет је жив, стваран и механизован, њиме се фино евоцирају неке препознатљиве форме, потези ауторских по-етика али и ликови и ситуације са артефаката, неми играчи који запоседају галерију су и Матисови плесачи и Ел Грекови свеци (у једном часу чувар преузима појавност

самог Ел Грека који постаје церемонијал мајстор збивања на изложби), у њиховим наступима разазнају се призори објава, жртвовања и осликаних повести. Лица су им строга, поглед одлучан, чини се да су сви ти сабрани “документи” уметничких постигнућа запосели њихова тела и кроз њих круже, подстичући екстатичан, жустар одговор.

У својој кореографији Маркос Моро дочарава фасцинантну игру-бића-уметности; глас водича који прати и усмерава посетиоца, настоји да обавести али и обликује поимања о делима и деловању уметности, удваја се (као мушки и женски) и постаје озбиљан наратор који интерпретира, понавља, подсећа. Чују се разнолике приповести на два језика које испуњавају простор као зачудан ехо догађаја, у монолошке исповести или дијалоге уносе се личне приче, сећања, импресије (као да се глас аудио-водича неминовно меша са гласовима присутних посматрача), сугеришући да говор-о-уметности не чине само егзактна знања и сабрани подаци, да је ту увек реч о животу, човеку, личном гледању и присном доживљају, да сваки оглед-о-стварању више заводи него објашњава, сумира претпоставке, нејасноће. Текстови који се казују звуче као вредна литература дајући одласку-у-Сијену додатни план. Сlike са изложбе се гледају, мисле и читају. Као књига.

БЕЗ ГЛАСА: ДОДИР ДАЉИНЕ

Диптих у извођењу Л-Е-В театра из Тел Авива (реч *лев* од које је преузето име у преводу са хебрејског значи срце, али по тумачењу оснивача назив може да се преведе као “штогод желите да значи”) не захтева причу, нема наративе, трупа различитих персонажности чији чланови долазе са удаљених страна света свој говор заснива на интуицији и искуству, казивању осећања, градећи самосвојну лексику покрета, лични језик који је и сензуалан и врло одмерен. *Сара* / *Свиња убица* (Killer Pig) су дела складно помешаних дисциплина која могу да припадају и опери и техно клубу



Л-Е-В, Тел Авив

и нуде експлозивну игру у садејству покрета, музике, светла, форме, уметности и технологије, при чему сваки елемент носи јединствену изражајност, шири спектар емоционалности (музика / звучна слика / светлосни аранжмани су у потпуности интегрисани у целину, колаж музичара Орија Лихтика јесте саставни, *шелесни* део саме игре). У минималистичком исказу (креатори су Шарон Ејал и Гај Бехар) је сложеност увида, стања, значења који се отварају, покрет нарочите физичности додирује оно најдубље, најискреније, уводи у скривени, нежни одељак бића. Оба дела, позив на магично путовање, се доживљавају као сновита медитација над питањима заједништва и посебности кроз омамљиво вођење путем тамне-светле стране постојања (фигуре играча су као приказе одевене у црно па потом у бело). *Сара* је минуциозна игра, поима се као чудесна, жива слика која се указала из мрака; на њој су ликови у тесним црним костимима, као оклопима, при чему су им само главе / лица и шаке / дланови откривени. Енергија покрета потиче изнутра, она управља, ствара, мења спољашњи облик, положај, чини се да су тела ухваћена неким незнатим током који их носи и из-



Кид Пивот, Ванкувер

вија; афирмише се лични простор где се игра одвија, у кратким прекидима јављају се покушаји да се поврати (с)мисао (о себи), разуме место, усмери енергија, спознају границе које спутавају, да се нешто саопшти (уста се отварају али глас се не чује).

На другој (сценској) слици (*Свиња убица / Killer Pig*) у средишту, празнини испуњеној димом, су чудне прилике у оскудном костиму боје коже, као скулптуре осветљене белом светлошћу. Група петоро људи особених индивидуалности која се представља, то је трупа-у-игри, заједница одабраних или намах окупљених, особа из неке друге реалности, племе, скуп тела од којих се свако креће на свој начин и собом носи сопствене слике и сећања, свет-у-малом у коме се проверавају, мењају односи припадности и раздвајања, онога што одређује заједница и настојања – онога што води, усмерава појединца. Најпре се крајеви руку, ногу, глава лагано померају, потом се то преноси на остале делове, шири, таласаста покрети што обузимају тело прате ритам којим оно *дише*; руке се пружају у простор, извијају, чине се као дуге траке које покушавају да нешто дохвате, обухвате, додирну даљину,

корак је све чвршћи, одређенији, као да дозива какав заборављени, древни (ритуални, фолк) плес да би игра на прстима са високо подигнутим, чврсто повезаним рукама, дочарала лет-у-сан. Покрет је увек одјек осећања, стања, тражи се и проналази у телу, износи на сцену и пружа, препушта другом, даје знак да се започне наредна секвенца или покрет, размењује, судара, издваја, слива у јединствени исказ и опет раздваја у сталном немиру и потрази у себи / за собом између / кроз друге. Нека особита елеганција обележава игру која између префињене фигуралности и лаганог и успореног покрета протиче као потрага за формом, обликом своје појавности, сопственог присуства, наступа, бивања. Ако је “свет сам по себи композиција” (Арно Фишер), онда је звучни облак психоделичних стално нарастајућих ритмова између којих се нуди тек врло кратак предах до новог, гласног, френетичног удара, управо то окружење – свет, расположива просторност, стварност у које су уроњени, којима припадају људи што кроз њих промичу и покушавају да се према њима одреде. По паралелним светлосним пругама на површини сцене, као по каквом нотном систему, крајњом уздржаношћу, узајамним поверењем, њихова се тела крећу, суптилно музицирају. Као да траје и понавља се мистични маневар у славу тела које ступа, постоји, управља, мисли, собом.

ЗАР СВЕ БИ САЊА: ТАЈ МРАЧНИ ПРЕДМЕТ ЖЕЉА

Од чега почиње занимљив (неизвестан) процес настајања дела, шта то покреће мисао, машту на стварање? У тражењу нових путева и искустава, постигнућа и персоналности знаменитих претходника – Нижинског или Нурејева и даље снажно инспиришу, историја (уметности), мит и прича (у којима је празор свих ствари) али и фантастични медијски / синематички светови (као што је и онај Харија Потера) који се отварају као незаобилазни енграми савремене културе, увек дају подстицаје за даља лична виђења. Овако

размишља посвећени играч и кореограф Мејвин Ку у приступу апартном остварењу интригантног наслова *Држим Краљицу!* (Компаније ЖфинМалта, Валета). Поезија Стефана Малармеа (“која треба да открије апсолутну стварност ослобођену од вулгарности свакодневног живота”), његова поема “Поподне једног фауна” (1876.) и истоимени Дебисијев прелудијум из 1894. инспирисан музиком Малармеових стихова (по запису песника Дебисијева илустрација иде “још даље ... у носталгију и светлост, с пуно одмерености, неспокоја, богатства”) уз који се обично наводи назаборавна креација Нижинског, чине важно полазиште што “отвара нове призоре и иницира нове сусрете”. Ку од Малармеа позајмљује име свог остварења, задржава оквир приче и труди се да у њој очува изворну лиричност, одмереност и богатство, да игру зачне под малармеовским “бокорним сновима” али и да оде даље и одведе до удаљених, неслућених (харипотеровских) предела где обитавају митска бића исконских моћи и енергије и да преко њих дочара постојаност вечитих слика света људи понесених опсенама страсних жудњи. Своју аутентичну сценску игру аутор гради на фону изузетне музичке слике (композитор Ренцо Спитери) из које као да израњају магични призори зачаране немирне земље фауна и нимфи-чија-“руј јасна, трепери сред зрака”; умешно цртање светлом, дугим тракама и магловитим преливима, одређује простор, његову архитектонику и промене.

У представи изражене ликовности и заводљивих звукова одржава се јасан приповедни ток, сновите тамне слике говоре о деструктивној природи жеље, препуштању и одолевању, судби која тражи жртвовање, о дужности и моћи... Наративном адаптацијом (драматург Ђулијана Фенеч) унеколико се мења почетна митска ситуација *Поноднева* и полази од тога да је све само сан (а сан је стварност вишег реда од реалности, зачудна и двосмислена), приредјује се древна скаска о групи фауна заведених сензуалношћу Калипсо и њених сестара нинфи. Док оне покушавају да одбра-



Интроданс, Арнем

не “ритуале старих времена”, фауни се предају њиховим чарима и својим мрачним чежњама и таквим делима изазивају хаос и потресе, а тек појава Венере која представља љубав, стварање и просперитет може да поврати ред. “Шта се дешава када ужас наших снова постане стварност”, може ли мир да завлада у пометњи светова, како опет задобити божанску наклоност, то су нека од питања на која се траже одјечи суптилном поезијом покрета. Мејвин Ку обликује кореографско писмо у споју префињених спиритуалних фигура индијског плеса и апстрактног покрета савремене игре; после мирног почетка, лагане таласасте кретње постају снажније, импулсивније, чини се да мистериозна, манична сила управља телима која се увијају и ломе немоћна да се одупру, да би се у исходу достигло *зен сћање* (у запаженој деоници аутор сам показује нарочиту изражајност у готово бестелесној, андрогеној појави као Венера). “Сликати не ствар, него учинак који она производи” упућивао је Маларме; сходно томе, физичношћу играча, топљивим, омамљивим озвученим виџетама, представа *Држим Краљицу!*



Балет ХНК, Загреб

осликава осећај, стање, дочарава недохватно у вечној пролазности. Остаје једино *ошмена лепоша иривига*.

САМО ИГРА: ФИГУРЕ ЈЕЗИКА

Неки се аутори као што то чини Јакопо Годани залажу за очување и даље посвећено бављење аутономним језиком игре кроз *чисте креације* у којима је сама кореографија концептуално средиште а главно средство казивања покрет неограничених изражајних моћи. Речник којим тело располаже развија се на фону стечених искустава и шири истраживањем даљих, независних путева, одрази неокласичних форми интегришу се у савремене доносећи иновативне варијације исказа. “Примарна трилогија” (Плесне компаније Дрезден Франкфурт) заснива поље чистих, оштрих, изненадних, усредсређених кретњи (наглашена је динамика горњих делова тела, руку, главе), сложен кореографски запис, озвучен сугестивном електронском музиком (48норд) одређује област за деловање играча. Одевени у атрактивне костиме загаситих боја на којима се током трилогије запажају промене у детаљу, налик на бића каквог другог света силно понесена само њи-

ма знаним науком, у соло деоницама, дуетима и нарочито групним наступима, они енергично претражују изменљиве *слике њокреши* као меру сопственог идентитета, формирају и излажу упечатљиве фигуре језика. Тела делују и снажно и крхко, њихово присуство, појавност, просторност, физичност делања, мењају се кроз бритке промене светлосних планова, блесак или затамњење као знак, наговештај, позив. Не постоји уобичајена, прича, нема улога, психологије, емоција; за Годанија све јесте заправо прича – положаји, међусобни односи у игри, ликовност, игра сама. Архитектомиком светла, звука и покрета, он пројектује своју интерпретацију бескрајне игре која се пружа и предаје (по ауторовим речима) *као ураџан* доносећи нове изазове перцепцији.

КОРАК КРОЗ СВЕТ: ЈА ИЛИ НЕКО ДРУГИ

Квоцијент је резултат дељења који казује колико се пута један број садржи у другом. Као део продуженог истраживања како колектив утиче на индивидуу и како она склапа договор, развија везе са онима крај себе, *Ем-џиријски квоцијенти* Виктора Кихаде (RUBBERBANDance Група, Монреал) настаје као покушај да се покретом исцрта *количник* кроз који се види колико се појединац (са)држи, постоји, делује у групи (питања инстинкта, искустава везаних за удруживање и издвајање, посматрање сложености међуљудских односа стоје у бити Кихадиних уметничких интересовања). Носиоци узбудљивог емпиријског подухвата су шесторо младих, сјајних играча који су најпре окупљени у групу; лаганим померањем једног између / према другом они се пре-познају, налазе / испитују своје место у додиру са другим, повлачећи кругове и дијагонале сусрета настоје да осмисле што потпунији, јаснији *исказ ирује* у којој је још увек остварено заједничко кретање на једну па на другу страну (према заједничком циљу?). Потом долази до раздвајања, поделе на дуете, триа, соло играче, сви они сопственим потезом шире присуство кроз додељени (сценски) простор скицирајући

компликоване односе партнерства у играма узајамних пружања и тражења, приближавања и одбијања. Покрет је органски, слободан, тежи да прекорачи границе, утврди / помери тачке равнотеже, каткад је у њему сажет лични доживљај са трагом носталгије, жала за недостигнутим, пропуштеним.

Кихада поставља малу студију стања, карактера, ситуација у којима се смењују зависност и одбацивање, емпатија и прихватање; међу новонасталим скуповима од двоје, троје играча, неки и даље преиспитују – *уче* покрете, пратећи оно што се збива у тренутку садашњости, други саопштавају своје чежње, снове, мисли које носе. Играчи се више посвећују физикалности, повишеним захтевима, запаженим наступима, партнерке су затвореније, интимније, сензибилније у односима (али се јављају и духовити тренуци надигравања у којима су оне моћније). Њихово окружење испуњавају звуци класике (виолина и вокала) подржани тврђим електронским ударима и ритмовима (музика Јаспер Гахуниа); призори се маштовито приређују, *урамљују*, замрачују, да би се опет указали са различито бојеним светлосним круговима који отварају и померају поља игре, наглашавају ефекте времена. На оваком фону до пуног изражаја долази самосвојан, развијен језик. Није необично што се уочавају елементи традиционалне или савремене игре, плеса улице, циркуса или стилизоване гимнастике; “савремена игра и класика имају своју естетику као и улична игра, односно хип хоп, а ја покушавам да их ујединим” каже кореограф Кихада и нуди јединствен израз ширих могућности у коме је по његовом уверењу будућност. Енергично а опет романтизовано рачунање квоцијента комуникације подстиче нека питања: да ли овакав препоручени корак сабраних естетика и вештина пружа сигурније ступање кроз свет? Да ли ће се на том путу, у игри групе наћи неко поред, нечија рука, раме, поглед? И колико ће то учинити да се промене личних (само)перцепција ублаже и одбране поимања свог идентитета?



Балет БЦ, Ванкувер

УМРИ МУШКИ: МУШКАРЦИ НА РУБУ НЕРВНОГ СЛОМА

Која је то стварност у којој постоји, *истина* коју заступа човек овог доба, шта одређује његов идентитет? У свету који се објављује, препознаје сликама, где се стварност установљује, прихвата као њена медијска репрезентација, појединац се обзнањује као (задата, пожељна) претпоставка себе, лутка са насловне стране или јунак блокбастера препуштен чарима и авантурама стрипованих живота. Шта би се догодило када би сасвим обични људи могли да избегну досадну рутину својих испразних службеничких дана и пружи им се прилика да са жаром заиграју акционе херојске фантазије, преузму појавност, манире, моћи, језик филма који јесте више-од-живота? На овакво питање одговара глумац, перформер, редитељ Кристијан Ингимарсон приређујући луду канцеларијску журку, претварајући простор безличног пословног бироа у велико игралиште за мушкарце – мачо дечаке, захукталих страсти и неслућених потеза. *Трас!* је маштовита игра коју смишљају радници да освеже своје мучно службовање “у којој се обичан живот ставља у центрифугу”. *Трас!* је

побуњеничка авантура људи-на-рубу-нервног слома у очаравајућој мушкој игарији Компаније Кристијана Ингимарсона из Копенхагена, представи вратоломних физичких задатака, комедији пародијских акцената који забављају, не-озбиљних конотација (о доминантном свету мушкараца и њихових ратних игара) које са (под)смехом треба да опомену, да покажу релативност икаквог дубљег увида, коментара у савремености махнитих забава. Фантастична четворка способних играча међу којима је и сам аутор, енергичним покретима, скоковима, опасним радњама (како доликује филмским делатницима), са много духа реинтерпретира у својим телима сачувану малу антологију акционих-хорор-трилер сторија, позивајући гледаоце да провере сопствену меморију покретних слика. При том, Ингимарсон кореографише у јединствени исказ разноврсне језичке форме које потичу из филмских узора или препознатљивих образаца популарних култура (акробатика, циркуске вештине, паркур технике, капоеира, музичка ревија, сусрећу се са слепстик, крими, *сф* или спот естетиком) уз примерену звучну кулису која наговештава мистерију, наглашава обрте, подиже тензију снажним ритмовима познатих музичких хитова. У призоре ефектне физичке акција, укључује се и читав простор, уређено радно место мења се, урушава, постаје филмска сценографија, у маниру објектног театра сви расположиви предмети, инвентар канцеларије, постају реквизити, учесници у игри (стоне лампе су бића са друге планете, чивилук моћно оружје Клинта Иствуда, оловке оштри прсти Фредија Кругера, велика боца са водом партнерка за плес, собна биљка у саксији прашума у којој се скрива Рамбо осветник). У окружењу у коме се све креће и музицира, *Трас!* је неодржив позив на игру без граница, показујући будаласте забаве

у којима човек са својим играчкама весело измишља свој живот. “Будале свих земаља, уједините се!”, назив је перформанса – акције, ранијег рада Кристијана Ингимарсона на родном Исланду. *Трас!* који доноси прасак игре може само да дода: упркос сенкама, свет је весео. И људи су заједно, весели.

НА КРАЈУ: ОПСЕНА

Представа је за Вацлава Кунеша заједничко окупљање гледалаца и учесника, стално преиспитивање идеја, док траје она у исто време настаје, сама са собом се спори, разматра путеве и изазове, тражи незгоде и ставља себи препреке и смишља бројна питања (вероватно због тога ауторска интересовања сежу у домен стенд-ап комедије). Шта стоји иза лепоте и елганције игре која импресионира, одакле потиче утисак, задовољство гледања, на чему се држи и опстаје илузија сценске стварности? Шта играчи виде иза лица гледалаца, а како они посматрају уметнике (виде ли их као стварно забавне и срећне), да ли једни друге само заваравaju? Остварење у коме се игра и прича, разговара са публиком, насловљено *Ојсена* (Компаније 420 људи из Прага) духовито артикулише стваралачке опсене које се деле са гледаоцима. Док се на сцени од гајбица за пиво (са ознакама спонзора) граде куле и градови, одвија се игра килијановске суптилности и сигурности и успут сенчи личним стандард-уп реминисценцијама играча. Све се чини као опсена, а ако опсена заиста постоји, онда ми не постојимо, поручују замишљени сценски људи-из-Прага. Наравно, сви су ту, играју и заводе начином на који ту игру играју. Ми убеђујемо себе “да *јесмо* живи” додају они. И доказују да *јесу*, после завршене представе игра се и даље. Играчи и гледаоци заједно испијају пиво (са знаком спонзора).

Пише > Ана Тасић

Дубровачке летње игре: Театри у амбијенталним просторима

Позоришни програм фестивала Дубровачке летње игре један је од ретких у региону који је задржао истински амбијентални карактер. Већина фестивала који се одржавају лети на отвореном углавном користе класичне сцене-кутије, без употребе стварних амбијенталних особености простора. Од српских фестивала у Чортановцима и Смедереву, до црногорских у Будви и Тивту. С друге стране, обе овогодишње продукције на Дубровачким летњим играма извођене су на просторима који су кључно везани за редитељске концепте, у неким другим просторима то би извесно биле друге представе. Прва премијера, *Кафетарија* Винка Брешана играна је на почетку Страдуна, испред палате Спонза, док је друга, *Ошело* Ивице Бобан, извођен на тврђави Ловрјенац. То је био случај и са гостујућим продукцијама, на пример *Анџиона – 2000 година касније*, копродукција брионског позоришта Улисис и сарајевског МЕСС-а, у режији Ленке Удовички.

“КАФЕТАРИЈА” НА СТРАДУНУ

Настала према ренесансној комедији Карла Голдонија, радња *Кафетарије* дешава се на градском тргу, око кафане где се срећу разноразни хохштаплери, прељубници и ситни преваранти. Упознајемо их кроз њихове пакосне заврзламе у којима се огледају друштвени механизми и међуљудски односи. Простор дубровачког старог града детаљно је промишљено искоришћен. Од централног места игре испред раскошне готичке палате Спонза, који представља Франову кафану, преко околних зграда из којих ликови излазе као из пансиона или бријачница. Франина Кафана у којој се радња дешава у представи се зове “Дивона”, према старом имену за Спонзу. Посебно су ефектно употребљене терасе на спрату Спонзе, где наступа размажена фуфица Слађана, балерина, Српкиња (Анђела Рамљак), девојка за изнајмљивање. Њена појава је посебно комички ефектна, појачане су и карикиране

Из представе **Кафетарија**

њене српске особености, на пример, она непрестано говори бре, пренемажући се и хистеришући.

Ова продукција је омаж представи *Кафетарија* редитеља Томислава Радића из 1978, која се задржала на репертоару Дубровачких летњих игара чак десет година, постављајући у том смислу рекорд. Радња Брешановог читања се зато дешава 1978. године, што је означено увођењем детаља препознатљивих за Дубровник тог времена (нпр. поменуто име “Дивона”), костимима у хипијевском духу (костимографија Дорис Кристић), као и избором музике. У Брешановом чи-

тању *Кафетарија* је постала мјузикл. Музику уживо изводи трио “Брилијантин” који свира мелодије хитова из седамдесетих година, певане са новим речима, прилагођеним радњи представе – од “Боемске рапсодије” групе Квин, преко “Енци” Ролингстонса, до “Love Hurts” групе Назарет. Аутор текстова сонгова и обраде музике је Мате Матишић, иначе и врло успешан драмски писац. Музика и плес често се користе у функцији ефектније карактеризације ликова. На пример, Лукша, који је баба-жвака и смутљиво оговарало, понекада има своје провале искрености, на пример када из њега

покуља грижа савести због потказивања, изражена карикатурално, у његовој интерпретацији песме “Wish You Were Here” Пинк Флојда.

Редитељ представе је Винко Брешан, угледни хрватски филмски и позоришни редитељ, између осталог аутор награђиваних филмова *Како је почео рај на мом острву*, *Сведоци*, *Маршал* и *Свештеникова деца*. То истичемо јер је у представи врло видљива чињеница да редитељ долази из света филма, игра садржи мноштво пародичних референци на популарну културу, поред музичких сегмената. На пример, на хорор филмове, у једној комички продорној сцени, када помахнитала Лукреција у полумраку Страдуна витла ножем и прети да ће све да нас побије, као Фреди Кругер, уз његове препознатљиве речи и музику из филмског серијала страве у Улици брестова. Или на кунг-фу филмове, када Џиво звечи нунчакама, налик бесном Брусу Лију.

Глумци су разиграно, посвећено и сугестивно представили живописан мозаик Голдонијевих превараната и ситних душа. Од кафетијера Франа (Никша Бутејер) и његовог лењог конобара Тонија (Никола Баће), преко господара Лукше (Пјер Меничанин), разметљивца и брбљивца, до муфлуза, женскароша и коцкара, трговца Џива (Никша Кушељ), посебно упечатљивог у музичким нумерама, пародичним имитацијама Тома Џонса или Џона Траволте из фазе *Бриљантина*. Изузетно су маркантни и комички сугестивни женски ликови, поред поменуте Слађане, упечатљива је и фенси позерка Лукреција (Линда Бегоња) која из Загреба долази у Дубровник да нађе одбеглог мужа Карла (Маро Мартиновић). Представа је изузетно вредна зато што је питка и забавна, али истовремено и критички утемељена. Предмет њеног критичког преиспитивања је данашња екстремна комерцијализација Дубровника која доводи у питање суштинске културолошко-историјске вредности овог инспиративног града. Због тога је редитељ изабрао да се она игра испред Спонзе, како би се у медијима скренула пажња на загушеност Дубровника агресивним туризмом. У том смислу крај

је веома провокативан и значењски инспиративан због неодређености која гледаоцима оставља простор за размишљање. Госпар Лукша, у пози Светог Влаха, заштитника Дубровника, гледајући у његову статую на тргу, позива на кафу, остајући сам самцијат. Сви остали су (симболички) напустили Дубровник. У интервјуу за tportal.hr, Брешан је у вези са овом проблематиком навео: “Данас нам је цијела Хрватска постала велика кафетерија, где се сви оговарамо и подмећемо једни другима. Зато ова представа има дубок смисао јер говори о нашем времену, о томе где смо и какви смо данас... Ја нисам политичар него редитељ. Ја гледам и имам опсервације, али не дајем рјешења. Да имам рјешења, ставио бих се на неку политичку листу па нека људи гласују за мене. Но, на одређени начин изрекао сам свој став о томе на крају представе.”¹⁾

“ОТЕЛО” НА ЛОВРЈЕНЦУ

Друга премијерна продукција драмског програма овогодишњих, 67. дубровачких летњих игара био је *Ошело* у тумачењу уважене хрватске редитељке Ивице Бобан. Представа је остварена и као део овогодишњег Шекспировог јубилеја, а у вези са тим је савршена посвета Шекспиру јер је донела сценско читање које није споља осавременењено, радња је задржана у епохи потврђујући свевременост овог елизабетанског поете.

Вероватно је да не постоји сцена која више одговара извођењу ове венецијанске трагедије. Дубровачка тврђава Ловрјенац из једанаестог века недвосмислено је један од главних састојака представе. Са овим простором пребогате историје, симболом дубровачке слободе, глумци дишу, воле, кују завере, свете се, скоро без додатне сценографије. У игри су у широком распону коришћене амбијенталне снаге тврђаве, од главне сцене, преко пролаза у дубини, до високих бедема и топа који пуца остављајући за собом мирис барута. У

1) Нина Ожеговић, интервју са Винком Брешаном, на адреси: <http://www.tportal.hr/kultura/film/434351/Vinko-Bresan-Danas-je-cijela-Hrvatska-postala-velika-kafeterija.html>

функцији појачавања драмске тензије, на зидине се у сцени пред рат са Турцима ефектно пројектују удари муња, уз пратњу звука грмљавине и напето рушење једног дебла, док се у приказу Отеловог лудила љубоморе приказују снимци веза Дездемониног рупца, (лажног) доказа њене прељубе.

У програму за представу наведена је редитељки-на везаност за Ловрјенац: “Ловрјенац и ја се одувјек волимо и познајем сваки његов камен. Бескрајно сам сретна што му се сада враћам, јер мислим да је то идеалан позоришни простор. Он је, као и сам Дубровник, чудо у свмиру – али и наш Globe teatar. Он је тврђава на хриди, која је чувала слободу, метафорички је и брод и простор духа и подсвести и утроба и матерница. И што је најважније, у данашње вријеме, у овакво-ме Дубровнику, Ловрјенац је – још увијек – место за могућност посвећеног позоришта.”²⁾

У програму за представу Ивица Бобан је још навела своју мотивацију постављања овог комада: “Отело је данас болно савремен. Нити у једној Шекспировој трагедији, нити у било којем драмском дјелу није тако савршено проказана дијаболична машта у смишљању и спровођењу зла... Нажалост око нас је пуно таквих људи попут Јага који, прокламујући и глумећи да раде за добро заједнице, за добро свих нас, раде искључиво за своју корист и властиту добробит... Они неометано дјелују на свим друштвеним нивоима код нас и у свим дијеловима свијета – и узрочници су сиромаштва, глади, прогона, патње и страдања милиона људи. Такво прљаво, себично и опако дјеловање и његове последице театар треба разоткривати.”³⁾

Ова представа на Ловрјенцу јесте врло маркантно разобличила те базичне друштвене покварености, кроз критичку демистификацију понашања Јага. Ракан Русхаидат, нашој публици познат преко Фрљиће-

2) Интервју са Ивицом Бобаном, разговор је водила Мила Павићевић, објављено у програму представе “Отело”, Дубровачке летње игре, стране су без пагинације.

3) *Ibidem*.



Из представе **Отело**

вих представа *Мрзим истину* и *Јазавац у Керемџуху*, прецизно је представио дијаболичног и прагматичног Јага, отелотворење зла, набијено мржњом и цинизмом.

У представи је посебно изражена Јагова расистичка нота, он Отела пречесто назива “црнцем”, уз упадљиви презир. У целини посматрано, бројан ансамбл који чине глумци загребачких позоришта, већина њих бивши студенти редитељке Бобан која је и професорка емеритус загребачке Академије, вешто је и глатко уобличио и узбудљиви ток представе, Јагове заврзламе зависти. Драган Деспот је рељефно приказао трансформације Отела, откривајући невероватне распоне љубавних преображаја, од безусловне заљубљености и нежности према наивној и посвећеној Дездемони, преко разорних сумњи у верност драге, до потпуног губитка разума и експлозије мржње вољеног субјекта. Врло млада Ања Ђуриновић је суптилно и уверљиво спровела нежност, наивност, лепршаву женственост и благост Дездемоне, док је Емилија Иване Бобан грубља и циничнија.

У ово сценско тумачење *Ошела*, редитељка и драматуршкиња Бобан увела је неколико плесних и музичких сцена, па и један комички интерлудиј, приказ из традиције комедије дел арте. У представљање раскалашне слављеничке ноћи поводом пораза Турака, убачена је сцена “позоришта у позоришту”, епизода у којој глумци под маскама изводе грубу и просту комедију дел арте. Играју фарсичан приказ о неверној жени која богатог, старог и импотентног мужа Панталонеа вара са Капитаном, који ће је на крају одвести са собом, што треба да буде наук у стварном животу. Пучки елементи су изражени још у једној сцени прослављања победе над Турцима, када актери разуздано плешу и спаљују лутку у некаквом ритуалном заносу, трансу. Бобан је раније на Дубровачким летњим играма на улицама постављала пучки театар, па се може претпоставити да су ови прикази укључени под тим утицајем, при чему се недвосмислено уклапају у Шекспиров амбивалентан, дуалистички, трагикомички поглед на свет. Они такође веродостојно означавају елизабетанску важност театра у друштвеном и метафоричком смислу. Свет је без сумње попут позоришта, нарочито свет моћи и политике.



Из представе *Антигона – 2000 година касније*

“АНТИГОНА” НА КОМОЛЦУ

У оквиру фестивала Дубровачке летње игре, гостујућа продукција *Антигона – 2000 година касније* такође је играна у експресивном, одговарајућем амбијенталном простору. У препуном гледалишту и уз изузетан пријем дубровачке публике приказана је на Комолцу, сеоцету крај Дубровника, на месту бившег армирачко-тесарског погона. Овај избор сценског простора био је савршен, не само због густе тишине и потпуне изолованости, у сагласју са трагичким тоновима представе, већ и због сиве напуштености офуцаног објекта, такође одлично уклопљене у тематику осавремењеног извођења Софоклове трагедије. Сцена је била смештена поред разорених барака и углављена у стене на које се пројектовао титл на енглеском језику.

У програму за представу, њена драматуршкиња Жељка Удовичић-Плештина записала је: “Знамо да добри песници живе заувек, али управо зато им представе не треба писати некрологе. С њима се треба играти, расправљати, критички их промишљати...” Дословно

тако, у остварењу *Антигона* – 2000 година касније, на драматуршко-редитељском плану преплићу се митско и савремено, кроз два паралелна тока. Антигонина борба за небеску правду и побуна против Креонтових варварских наређења, увезана је са савременом породичном трагедијом, линијом радње која прати трагање за посмртним остацима сина страдалог у екс-југословенским ратовима. Савремени ток је документаристички опипљив, реалистички мучан, одређен детаљно изнесеним описом ексхумација. Такође је аутентично изражен и паклени апсурд савремене бирократке машинерије, на пример у приказима попуњавања формулара за пријаву несталих лица.

Антигона је хероина романтичарског типа коју ватрено игра Маја Изетбеговић, као младу и непомирљиву бунтовницу, сву сачињену од немира, нерва и одлучне правдољубивости. Њена сестра Исмена (Џенана Џанић) је умеренија и рационалнија, али и дирљиво принципијално посвећена Антигони у тренуцима расплета. Хемон Ермина Брава непоколебљив је у подршци Антигони, али и у отпору против апсолутистичких одлука његовог оца Креонта. Хемон подржава идеју да државу не сме да чини мишљење једне особе, односно власт једног владара. Креонт Раде-та Шербеџије такође је трагична фигура, сломљени ауторитет који на људском нивоу страда јер одлучно брани државу на чијем је челу. Он суштински није негативац нити стварни зликовац, чак ни арогантни тиранин, већ је човек који истински верује да поступа исправно. Може се такође рећи да је Шербеџијин Креонт отелотворење владара који нема простора за лични живот јер је његово деловање усмерено искључиво

ка интересима државе. Како је Твртко Куленовић записао у предговору *Антигони*, Софоклова трагедија је управо занимљива због те трагичке “двострукости”, у смислу тога да трагична судбина стиже подједнако и Антигоновог супарника Креонта.

На плану игре, изузетно је маркантна и стилизована појава пророка Тиресије (Дамир Урбан), у дугачкој црној сукњи, са дечачићем који га прати (Ведад Сулагић). У контексту теме изузетно искоришћене амбијенталности простора, прво га видимо под снопом светлости на врху високе стене са десне стране гледалишта. Глас му је тамо озвучен микрофоном и модулиран ехом, што хипнотички преноси његове пророчке, метафоричко-поетске речи које се повремено претапају и у песму. Када се спусти са стене пред нас, његова појава је такође изузетно занимљива, у стању је некаквог епилептичког трансa. На сцени је задржан хор који изводи убедљиве сонгове и са пацифистичким порукама, навијајући за закопавање ратних секира и коначно превазилажење политичких сукоба, нажалост и даље актуелних на нашим просторима.

Ова савремена интерпретација Софоклове трагедије јасно показује историјски континуитет политичког театра. У Софоклово време, Креонт је био одраз Перикловог апсолутизма, док је театар тог времена био и те како политичан, утолико што је био јасно усмерен против злоупотребе моћи. У наше време наметљива политичност театра такође је опстала. То експлицитно, а ипак и деликатно промишљено, показује оправдано уплитање античког и савременог тока у представи Ленке Удовички.

Пише > Зоран Р. Поповић

Дискретни шарм (новог) театра

Чудне петље 43. Инфанта: Шекспир, Ибзен, Гогољ и Толер, Грабовац и Вегел, Кадињача, Европа и мале квантне љубави

ПЕТЉЕ НОВОГ: ПУКОТИНЕ (ПОЗОРИШТА) САДАШЊОСТИ

Позорница је ошворени свей обасјан јарком свей-лошћу, записао је Петер Хандке. Ако се и на позорницама 43. Инфанта указује у пуном светлу свет савремености у коме се само изоштравају знане мрачне сенке и играју исте игре о варљивости свих људских настојања и заводљивим привидима лепоте и слободе, за Фествал као што је Инфант који пажљиво прати стратегије новог театра нарочито су важна питања која се тичу самог *новог* позоришта. Какво је његово место у новој стварности света који изгледа све старији и беспомоћнији, где је оно сада у важећим токовима културе и медија? Да ли просторе позоришног делања поново мењају, померају и у њих уносе немир иновативни стваралачки потези и праксе, је ли позориште и даље моћно да узбуђење које пружа гледаоцу прошири на средину у којој зачиње своју игру? “Да ли

нам савремено позориште обезбеђује експериментални простор у којем је могуће у привременом колективу тумачити, преводити и увежбавати ‘друштвену кореографију’ радикално новог?” (Бојан Ђорђевић). У којој мери је одрживо Кафкино уверење да позориште треба да буде *секира за смрзнуто море у нама*? Ако “једини начин на који можемо остати верни револуцији јесте да је посматрамо као уметност” (како пише Лењин 1917), да ли је и данас уместо заступати гледиште да уметност (и позоришта) у сталној промени и кретању вреди посматрати као револуцију (“уметност треба да буде револуција, не о револуцији”)? Колико се уважава (или заборавља) залагање да позориште треба да свом гледаоцу сваки пут пружи искуство са којим се до тада није сreo (као што то мисли Хајнер Гебелс)? И како у времену разноликих прихваћених приступа и врло слободних тумачења одредити, именовати *ново* као вредност која унапређује аутономну мисао и

чин театарског? Је ли *ново* у сталном откривању до тада непознатих аутора (позоришта, трупа) и њихових другачијих смелих подухвата или у поновљеним сусретима са делима познатих, успешних стваралаца *ново* који потврђују своје особене увиде у нешто другачијем, можда не и у убедљивијем светлу? Да ли се већ по навици као *ново* афирмише савремено које тематизује актуелна збивања и где су у изразу већ сабрана искуства и опробани потези минулих традиција новог? Или је можда корисно навестити да је у попућеној разноликости виђења, стилова, језика жељени простор за такође разнолике личне увиде у претраживању *ново* (склад у различитости!)? Да ли се тражено *ново* обично очекује, запажа и вреднује у појединим већ заокруженим истакнутим ауторским по-етикама (по којима се неретко именују и други позоришни приступи и токови)? Или ипак о театру који би умесно могао да се назове *нов*, *друшчаци*, треба мислити као о процесу сталног тражења, губљења и не-очекиваних откривања; у позоришту увек траје *садашњи тренутак* а он је “окренут ка очекивању будућности: почетак, следећа ствар, крај, следећа ствар”. Позориште је отвор, јавни простор, празнина у згради позоришта, оно је “намерно остављено отвореним за различита очекивања, предлоге, испробавања, пробе, поставке и изведбе”, то је “празан простор намењен да прими и садржи још непостојећи рад који ће настати испред нас и са нама”. Можда се и у овим превртљивим, новим-старим временима позориште које би на нов начин могло опет да узбуђује, окрепљује, најављује нудећи тек дискретни шарм нечег новог *ново* што тек треба да препознамо (па ће “црна кутија позоришта” бити и место на коме ћемо моћи “да опазимо прве назнаке нових односа у будућности”?). У зачудној, неухватљивој стварности света људи запетљаној у хиљаде петљи о којима говоре представе 43. Инфанта, позориште и у њему оно важно, ново, узбудљиво што инспирише али и упетљава жустру мисао и осећања, указује се у мноштву чудних петљи и питања; и свака даља прича

нова је петља. Било би поједностављено сматрати да би у позоришту сваке вечери “могла да се деси нека нова ствар”, али ако позориште јесте “пукотина и место за пукотину” (како мудро упућује Бојан Ђорђевић), онда се у њој сагледава *поље пошеницијалности* које може да “открива пукотине садашњости из којих ће се појавити будућност”.

ПЕТЉЕ ИСТОРИЈЕ: У ВЕЖБАМА ВЕКОВА

У римском сенату 44. године п.н.е. племенити Брут убио је Јулија Цезара који је љубио Рим и истину. Петнаест векова касније овај страшни крвави чин описује раскошна историјска трагедија Вилијама Шекспира јарких и густо преплетених значења (неодољива жудња за влашћу, изазови и понори владања и варљивости преврата, воља народа – људи “разума лишених”), историјске личности старог Рима постају савременици Шекспировог елизабетанског доба, актера настављених политичких игара и сплетки, да би у још једном веку, у садашњој шекспиријанској савремености њихови одрази били присутни у огледалу актуелног повесног тренутка. Јулије Цезар се и даље игра и његова прича обнавља у вежбама историје, драма *Јулије Цезар* игра се у позоришту као тужна кажа о “краху племенитих револуционарних хтења” која се “у судару са личним интересима, властољубивошћу и похлепом самих револуционара” “компромитију у сопственој немоћи, обесмишљавајући тако феномен истинске демократије”. Представа у адаптацији и режији Кокана Младеновића (Град театар Будва, Центар за културу Свилајнац, Народно позориште Сомбор) сложеност виђења остварује у динамичним менама форме, после уводног кратког филма – предавања из историјске читанке о Цезаровом успону и поразу који треба да упуту у оно што следи, усмери мишљење, издвојене драмске сцене се играју, изражајно тумаче и између њих уносе коментари, опаске, поуке, музицира се и плеше, глас народа чује се из публике која је и римски и овдашњи пук, сценске границе се шире –



Из представе Јулије Цезар

цео свет је позорница. Шекспировско, брехтијанско и постдрамско позориште заједно, на фону надахнуте перформативне акције, афирмише театар који враћа своју покретачку, “моћну трибунску функцију”, бива место истине и јавног казивања. Као својеврстан мото, полазиште, узима се низ жустро постављених, актуелних питања: хоћемо ли и даље “веровати у револуцију, или ћемо схватити да је реч тек о пукој замени друштвених елита”, да једни те исти људи управљају нашим животима, смењујући се тако “као на каквом

паланачком каруселу”, можемо ли “да се боримо против лажи, ако више ни сами не знамо шта је истина”? Ова питања што се и касније понављају, добацују као подсећање, отварају уводни приказ који протиче као разговор, јавна или телевизијска трибина, учесници су глумци у костимима Шекспирових јунака чији ће комад потом да заиграју као показане стање, штиво у коме вреди тражити одговоре.

Игра је импулсивна, наглашеног геста, речи излећу брзо и сударају једна са другом, изазивају немир,

покрећу тело, запаљива реторика испуњава простор. При томе, са пуном пажњом прате се лепота и сложеност, дубина Шекспирове тамне мисли и узбуђене речи, у виспрено грађеним монолозима истичу се снага, моћ деловања казаног, толико важна у политичким превртљивим тирадама – запажени су говори *часног човека* Брута (Сергеј Трифуновић) и нарочито наступ Антонија (Саша Торлаковић) који не долази да речју нечију реч побије већ да каже шта зна и у чијем казивању “има разлога пуно” да се покрену масе. Место на коме се одвија радња је попрште дијалога у каквој говорној емисији и битке која се води у неком чину Шекспирове драме, заједно са гледалиштем то је и римски – савремени Форум или градски трг, соба политичких сусрета где се уз много вискија саветује и планира, забачени кутак историје ограђен металном тарабом. Поред масивних и металом ојачаних фотеља (престоли, говорнице), тешких шлемова, микрофона, дечијих лутки војника (декор историје) ту је и мешалица за бетон – у њој се обрће и спрема материјал за градњу будућности којим се по потреби блате и поливају дојучерашњи савезници и саборци (после тога, као да то није ништа, они се враћају освежени, исти људи у другој одећи). Атмосферу, догађање, слике у којима се надговарају Шекспирови јунаци, заговорници истине и правичности (текстовима и наших савременика), спесифично боји и наглашава музичка драматургија; композиторка Ирена Поповић је присутна на сцени као ди-џеј који пушта музику, води игру, као наратор што се повремено укључује, најављује сцену и чин који се читају – играју, оглашава час када “народ каже”. Место зажарених политичких расправа и превирања, простор где се гради (боља) будућност (падају црвене латице и лете балони од сапунице), заправо је диско-тека у којој се пева, скаче и мудрује. А у њој, како је то обично, топло је и јако бучно, гласова је све више, умножавају се и споре уз нарастајуће звукове, дочава се стварност у хаосу који све обузима. Док опет трају вежбе историје. У вежбама векова.

ПЕТЉЕ СРЦА: У СЛЕПОМ МЕТЕЖУ МИЛЕНИЈУМА

Хинкеман (Немачки Хинкеман), запаљива драма
Ернста Толера је трагедија у пуном значењу тог појма (трагедија јединке у исто време трагедија друштва у коме она живи), указане противуречности су нераздвојне од живота, пружају се само две могућности за бекство, излаз – Рај или Потоп. У комаду се прожимају политички и социјални, алегоријски аспект, сустичу објективне, субјективне побуде, интимна и општа виђења, метафоричко, критичко и трагичко; сам писац који није пристајао “на икакво етикетирање властитих политичких и животних уверења”, био је уверен да се његово дело не открива као политички театар већ да је то неполитична, врло људска трагедија, драма љубави, трагедија индивидуалне судбине. Обично се узима да је у *Хинкеману* уписана снажна антиратна посвета. Рат је увек око људи и у њима, и историја и људи траже крв, и после рата опет је рат, у животу, друштву, и у љубави *нека војна вечно траје* уз претеће наговештаје растућих неспоразума, нових ратовања; свакодневица је борба са светом коме се не припада, с (не)пријатељима, (ратним) друговима, у браку, друштву на које треба пристати и у њему опстати. На фону тако мишљеног рата (који се не помиње нити именује) одвија се представа *Хинкеман* Загребачког казалишта младих, где из рата да би рат наставио долази повратник Еуген Хинкеман који је имао једино снажно тело и голи живот и све изгубио.

Редитељ Игор Вук Торбица озбиљно приступа тексту за који каже да је тежак као “спој поетске традиције и фантазмагоричног света експресионизма, тако да није одмах спреман за сцену”, па је дуг пут да би се мотиви извукли у први план; он жели да позориште поново *усиори*, да у њему побуди мисао и пуну пажњу гледаоца. Ако у почетку, маштовитим прологом-у-покрету без речи и редитељским потезом украшених призора уводи у токове Толеровог предлошка, представа постепено све више од њега одступа, измиче



Из представе Хинкеман

да би га још потпуније прочитала. Као да се у причи о Хинкеману ослобађа унутрашња, духом писца сабрана енергија, па поједини делови стичу самосталност и сопствену динамику, постављају се под другачије светло и изоштравају мисао, пре-познају у савременим друштвеним приликама и потврђују у другачијем контексту, као да ослобођени проговарају кроз нове, сложеније садржаје, огледају у енграмима популарних култура, крећу кроз светове и времена и оданде

оглашавају ре-конструсани, снажних боја у одјецима ликовних или филмских, музичких цитата (Хинкеман је на слици-револуције “Слобода поздравља народ” Ежена Делаacroa, лице наглашене шминке циркузанта из хаоса футуристичке филмоване збиље, натпис *We are fucking angry* са неке оовремене новинске фотографије, неприлагођени Хинкеман пред комисијом друштвене елите што заступа нормалан поредак је усред актуелног тв разговора, “Битлси” распевавају

своје “Strawberry Fields” у теме хинкемановског света). Сва покренута питања егзистенцијалног краха, места и слободе малог човека, прате се на фону исказивања моћи израза новог театра (у садејству епског, наглашено драмског, постдрамског, плесног, невербалног, музичког, физичког), отвара читав прасак значења, асоцијација, утисака, открића. Ансамбл *Хинкемана* наступа као заједница, грађанство, *шело* народа прво у безбрижној доколици да би се обичан претворио у војнички корак – јер времена су ратна, падају жртве, кућама иду повратници, јунаци као што је то Еуген Хинкеман. У том узбурканом свету-колективу наизглед безличних фигура Хинкеман (Ракан Русхаидат) каже: “Ја сам изгубљен човек”; његов очај, бес, рана од које нема опоравка, патња, осећај себе који боли, опсесивне визије прошлости али и не-решиве садашњости, све је то тек материјал за конструкцију стварности, драмски покретач игре света и човека у њему. Иза наоко мирне, мрачне слике лица, положаја тела које застаје не знајући где ће, провала махнитости и тупости, назире се скрхано биће што више не распознаје ни себе нити друге, у страшној унутрашњој борби, увек у спору са собом, остајући реквизит, део декора, лепе слике безумног окружења које слави само себе. “Болесник нема шта тражити на овако уређеном свету...” закључује Еуген, после свега сам у “најнеутешнијој напуштености”, безвредно *појединачан* човечуљак, “колосалан и смешан”. Његова Грета (Миа Биондић) чије име није случајно позајмљено из не-стварног литерарног света, женствене а опет крхке појавности, сва у немиру пред стварима које збуњују (како научити, шта значи волети?), посрће (и чини се као да ће се у трену сломити) а онда враћа, и воли и мрзи и желела би да воли још више, на лепом лицу које је тајна пре последњег знака помирења са собом и светом крије се траг неке безумне, безнадежне наде. Мајстор церемоније, саркастичан и опасан (сјајан Озрен Грабарић), сажима у себи толеровске црне експресионистичке визије, као да је у њему сам Ђаво, он је “један мацабре клоун, који управља тим

первертираним светом” и “не верује ни у шта осим у ништавило” (упућује глумац), док приповеда и тумачи показује разорну снагу поседовања моћи. Пркосан је јер је превладао *ужас њонизења*, у више појава увек са другим лицем, наказан и похлепан, снисходљив и пажљив, мајстор циркуса “без својстава и одговорности, дијаболничних идеја”, циничан је резонер и раскалашан политички говорник. Увек је присутан, стваран али и као приказа у Хинкемановој глави, мрачна фигура која јесте *вођа*, и у позоришту које игра *Хинкемана*. Умешно се развија игра театра у театру; сцена је простран, сјајан подијум за плес (сценографски рад Бранка Хојника), ово је и позорница – свет којим пролазе људи и пси, ратни другови, пријатељи, смутљивци, сводници, госпође и курве, и позорница (цируска арена) где Хинкеман изводи своју крваву игру и позорница на којој се сада даје позоришна представа *Хинкеман*, њена је публика народ дошао да гледа и бодри свог јунака Хинкемана и “жели видети крв”, а којој се Мајстор церемоније директно обраћа и љупко поручује “Уживајте!”. Позорница је сасвим огољена, види се моћна техника која раскошно осветљава простор (као да је све припремљено за рок концерт), глумци који тог часа не играју седе са стране али су заправо сви ту, улазе и излазе са сцене и из улоге, једни друге позивају или терају, повремено као да праве осврт, отклон према лику, реплици.

Уз фине звукове ауторске музике (Ненада и Алена Синкауза) кроз суморне пределе представе одзвањају популарне нумере – од “Una lacrima sul viso” (Једна суза на лицу) до “California dreamin’”. Простор је титрање у очима, време је брујање у ушима, вели Набоков; у том смислу, опојним мелодијама и речима, шлагери пропалих генерација звуче временима изгубљених надања, годинама које је похарало ново доба. Али, све је то само празна романтика, живи се непрекидна садашњост, у спектакуларној завршници на сцени коју засипају златни листићи стоји Европски Хинкеман и као и онај стари колосалан и (горко) сме-

шан. И над њим је “бескрајно небо”, и над њим “бескрајне звезде”. Док траје “најбоље најгоре време”.

ПЕТЉЕ СВЕТОВА: WHAT IS WHAT?

“What is Europe је питање. What is Europe је одговор. Нема коначне победе” пишу драматург Бојана Видосављевић и редитељ Андраш Урбан. Представа *What is Europe?* (Међународни театарски фестивал МЕСС – Сцена МЕСС Сарајево, Босна и Херцеговина) бави се игром овим питањем-одговором у / о коме се много говори, запиткује и тумачи без краја и решења, уз муку и залагање и отпор, чежњу и презир, гнев и псовку. Сложеност виђења замисли “европског у њеном идејном, историјском и културном смислу”, кроз “сукоб филозофских и политичко – прагматичних идеја европеизма” и судбине обичних људи и идентитет грађана Балкана (у постјугословенском, постратном контексту), заснива се на мотивима три есеја Ласла Вегела што заједно чине *Приче из доњих њредела* али и на импровизацијама, текстовима и вежбама који су глумци и глумице осмислили унутар процеса у особеној урбановској позоришној лабораторији. Питање “What is Europe” упућује на врло блиско и повезано “Шта је Југославија” како је насловљен Вегелов есеј од чијег читања се почело. У њему аутор сугерише ситуацију у којој се као странац обрео у малом енглеском граду где на захтев “госпође teacher” треба да исприча нешто о својој земљи. Пошто се представља као “Југомађар”, прост одговор “I am from Yugoslavia” доноси крупну противуречност, ствара проблем у наведеном националном одређењу, човек из туђине у великом *свеју* покушава да (и себи) разјасни (не)постојање своје домовине и (не)сумњивост властитог идентитета. Узимање есеја као текстуалног полазишта представе блиско је увек промишљеном концепту пост (драмског) театра Андраша Урбана у коме се истиче план форме и њене функционалне вишезначности, сложене по-етичке организације са сложеном и дубоком сликом света која се њоме успоставља.

Транспозиција надахнутих, проблемски садржајних деоница Вегелових есеја одвија се директним, гласним, искреним саопштавањем и они се упућују право гледаоцу. Питање-одговор What is Europe? прати се кроз уводни и завршни монолог глумца-глумице у којима се општежно разматрају опсесивне теме, некадашња уверења се образлажу, оспоравају, бране, критички се сагледава историјски ток (“нема историје, то је плод идеалне слободе”), обнавља градиво. Можда би ипак “коначно морали да проговоримо о томе што постоји, што је опипљиво – what is Yugoslavia?”, јесмо ли “Југославију колективно измислили” па нисмо изгубили ништа иако осећамо као да смо изгубили све, само смо фалсификовали сопствене биографије “очеви су се одрекли своје прошлости, синови су се пак одрекли очева”, крећемо се у месту са својим изгубљеним илузијама, не боримо се ни *иош* ни за, слободни смо. Између ових луцидних казивања у нарочитој гласовној артикулацији (Бењамин Бајрамовић, Џенана Џанић) смештена је као иронизована поема сред бучних панк балада патетична изјава љубави коју Европи упућује Ведрана Сексан пресвучена у никаб (“Волим те. / И сад док те мрзим, волим те. Јер немам избора”). Како да житељ “једне замишљене домовине” лишен домовине прође кроз невидљиве европске зидове, оствари барем лични, чаробни сан да живи у некој земљи Уније, пита се жена-глумица која је поднела захтев за визу; у телефонском разговору са анонимним чиновником, граничарем ограђене Европе, изложена је вербалном насиљу, препуштена апсурду бирократских радњи. Концертно извођење горко смешног играка са чија је радња смештена у аутобус који негде са Балкана креће у Берлин виа Дрезден и чији су путници припадници измешаних, расељених народа у потрази за местом бољег живота, кроз приче обичних лудости пометеног човека, сажима повест заједничке несреће. Драматуршки модел нарастања неспоразума после привидно мирног почетка конкретизује заплет овдашње стварности: носталгично сећање-на-срећне-

дане само је изгубљени привид за људе од којих свако говори језиком свог порекла, нације, вере, разлике су обележје, живот, храна, и њихово помињање изазива хаос; следи лудило и порицање, да би сав тај колорит посебности, зажарених добацивања, нестао на капији обећаног раја, када одмерени и фини нови Европљани имају само један језик и једну химну (што појачава тужно сазнање да у бедном таворењу “скандалозно лично једни на друге”).

Сонгови на музику импресивне звучности (композиције Ирене Поповић) носе болни израз осећања празнине, напуштености, изневерених очекивања, опраштања од последњих и онако крхких идеала, у њима је оно што остаје када нема више речи, “нестаје све у магли”. Концерт јесте добро одабрана форма, сонг увек носи брехтовски смисао (игра не представља, стварна је), глумачки оркестар музицира са лакоћом размењајући ноте, ритмове и инструменте, изузетни гласови испуњавају простор, глумци играју, певају себе. Микрофони наглашавају потребу за јавним обраћањем, бивају средство изражавања бунта, бучно и бурно казивање сугерише ослобађање накупљене енергије, беса, сопствених демона. Глас се раздваја од тела, лика, постаје моћан, самосталан, заснива и истиче свој текст, појачава важност казаног и присутност оног ко казује, наслови сонгова (и њихови текстови) такође заокружују причу – на почетку “Прогнанник” и “Европа у теби изазива бол”, на крају “Хвала богу што нисам црнац” са узвиком “Европа је моја! Црна и поносна!”. “Позориште је пре свега начин забаве. Сазнања о себи самима”, упућује Андраш Урбан. Наћи себе спрам времена и места у којем живимо јесте окрепљујуће али и озбиљно, питање-одговор “What is Europe?” ту је да остави даља питања. Да ли још увек искушавамо “илузију чије име је Европа”; јесмо ли одиста “ушета-ли ... у фикцију (иза чега тешко можемо “да очекујемо да нам се пружа увид у један стварни свет”); колико смо “у својој слободи, изгубили идентитет”? Да ли нам преостаје само “скучени простор замишљеног света” и

шта се догађа на крају приче? Да ли још разликујемо *ишћа је ишћа*? Да ли изнад нереда помућених светова (п)остајемо људи?

ПЕТЉЕ РЕАЛНОСТИ: СА ОНЕ СТРАНЕ ДОБРА И ЗЛА

“Гледајте разумно на сваку ствар и не заборавите да она може имати две сасвим супротне стране, од којих вам једна још није откривена” упућује Николај Васиљевич Гогољ у белешкама *О позоришћу*, истински ефекат налази се “у оштрој супротности” (ништа није тако упадљиво и рељефно – ни лепота “као у контрасту”). Проницљиво и духом-што-открива запажа – бира детаљ и приказујући га, дочарава суштину ствари, његови су јунаци осликани “и спољашњом и унутрашњом карактеризацијом”, постиже се *реалистичност иреалној*. *Дневник једног лудака* даје управо једног таквог “новог ‘јунака’ (јунака који је то понајмање)” у чији се унутрашњи затворен, фантастичан свет приступа. Аксентије Иванович Попришчин није тек изгубљен човек пометеног ума код кога је “увек збрка у глави” пуној жеља, нереалних очекивања да би могао да постане нешто више и оствари замишљену љубав, усамљеник скучен у мрачном бездушном окружењу без стварних веза са људима. Он је пре свега *човек* који би хтео да постоји, буде, уздигне се изнад безначајности испразног, лажног живота; “ја хоћу да видим човека како бих окрепио и разблажио душу” каже он и тражи одговор на питање: “Волео бих да знам шта сам, ко сам?” Једно тако сложено мишљење знамените Гогољеве новеле уочава се у не-очекиваној поставци коју представља Moving Music Theatre (Битољ, Македонија). Попришчинова болест огледало је здравља друштва у коме је свако у неком виду растућег неспоразума са реалношћу уз све присутније недоумице: како одредити *стварнију стварност*, да ли је прихватљивија, веродостојна она која се на све стране оглашава и притиска или она у нама? Има ли човек право на лични увид, поимање, је ли то *лудило* или је то једини исправни начин комуни-

кације са светом? У контексту савремености, свако ко се бори за своју нормалности “у тој борби испада луд”, у ситуацији када су људи “лишени својих властитих мисли, гурнути у колективне структуре”, било каква мисао другачија од опште прихваћене узима се као *болесна*. Колико је онда могуће остати упоран, одбранити своју индивидуалност, остварити могућност да стварност може да се мења, учини *ближом себи*?

Гогољева композиција звонких речи, изломљених фраза што сустичу једна другу, инспирише Марјана Нећака да компоује музику, осмисли простор и постави *Дневник једног лудака* као монооперу. Уз очувану форму класичног музичког дела, од Увертире, коришћењем различитих музичких стилова, развија се импресивна “Симфонија менталног, духовног и емотивног стања главног јунака”. Музика као вода обавија у “јединствену акустичну одору” говорне, драмске делове и оне који се певају и боји сценске слике. Нећакови нотни записи су “пуни режиских упута, дидаскалија”, они граде партитуру за глас и игру моћног извођача, простора, унетих елемената. Камерну представу, собни спектакл, носи посвећени глумац Озрен Грабарић за кога је дело мишљено и написано. У почетку, Грабарић је читао Гогољеву причу и на основу направљеног снимка, слушајући глас глумца, Нећак је компоновао комад. Ако је у музику уписана “извесна шизофреност”, онда утисак свакако употпуњују сценски и додатни сликовно – звучни аранжмани. Простор Попришчиновог света натопљеног гогољевском меланхолијом тесан је и опскуран, пробрани предмети у њему су и сценографија и реквизити и подлежу игри подвојених значења; сто за којим чиновник седи “у директоровом кабинету” постаје и узглавље и скровиште, табла за цртање или краљевски плашт, кутија-звучник је онај умножен, одељен, угрожен део бића који се свуда са собом носи, стециште звукова и слика којима се оглашава свет споља, “треће уво”. Предмети се ослобађају своје првобитне објектности и транспонују до апстрактних значења, реквизити бивају преображени знаци, узимају

се као празна поља која се полако пуне значењима, димензијама које су обележја “једног сумануто фантастичног света”. Кутија што звучи је и поље на коме се хватају чудне слике (пројекције апартног, технички захтевног видео рада Марина Лукановића), оне су призори кошмара који јунак живи, сума звукова и слика репрезентује акустичне и визуелне халуцинације у брзо променљивој перцепцији реалности и све то “доприноси функционалној сценичности шизофренисти”.

Композитор и редитељ седи испред позорнице наспрам глумца и диригује црвеном оловком, човек који пева и игра своју мисао и муку везан је као пупчаном врпцом за онога што све прати и води (“духовног ревизора”). Језици извођења су енглески и шпански, чиновник који има потребу да буде примећен проговара као сав велики, отмен свет и тако “започиње свој успон кроз језик”. У позадини сцене на белом платну што затвара простор титлови који се пројектују као превод за гледаоце су и као отисак бурних мисли и кажа које исписују *Дневник*, бело поље (боја болнице) је ментална мапа неповратно изгубљеног човека на којој остаје његов насумични цртеж шаке, последњи знак изгубљене персоналности. Као трагични јунак који између надреалних и гротескних светова лута у потрази за уточиштем, стварношћу *себе*, Озрен Грабарић ступа у сасвим особену стварност позоришне игре; пришавши сасвим близу удаљеном одељку збиље гогољевског човека, он предочава борбу тог човека “с унутарњим и вањским ветрењачама”, читав спектар стања свести – од бежања, губљења и проналажења у паралелним стварностима, од депресивних потонућа до махнитости, прибраности и аутодеструктивности, лудила које се граничи са луцидношћу. Отићи са овог света, даље, даље, да се више ништа не види, то је једини пут за оног за кога нема места на свету, завршава Грабарићев Попришчин. Његовом појавом, гласом, кретњом, као да се сажима и одасвуд веје чама из “непојамно ужасне судбине свега доброг на земљи”. “Био сам у позоришту. / Давали су *Дневник једног лудака* за-



Из представе **Чудна петља**

писано је у Попришчиновом Дневнику 8. новембра. И додато: “Много сам се смејао. / Ја радо идем у позориште. / Веома шаљиве комаде пишу сад писци”. Као и Гогољ који се и сада даје у позоришту.

ПЕТЉЕ ЈЕЗИКА: О СТОЛИЦАМА И ЉУДИМА И...

Како настаје једна представа, како се и од чега запетљава и у себе упетљава гледаоца који покушава да све њене петље распетља? И да ли у њеним заводљивим петљама треба тражити значења или разгледати петље

ствари и прилика на њеним сликама, утонати у њене омамљиве звукове? О свему томе и још штошта даље запетљаном пита се и упетљава одговоре са питањима чудна представа *Чудна петља* (Позориште “Деже Костолањи”, Позоришно удружење “Летњи биоскоп” и Културни центар Новог Сада). Можда пре свега вреди послушати савет дат на почетку: гледати и размишљати “о свом досадашњем животу”, опустити се, уживати; све је ионако у чудним петљама, живот, мишљење, осећање, позориште, *Чудна петља* само све те петље

упетљава. Прва петља као полазна инспирација за рад на могућем сценском делу била је изузетна песникова посвета столици коју у једном даху, једној реченици, густим редовима две странице књиге исписује Симон Грабовач. Њено величанство столица, каже Грабовач, је “заштитни знак позоришног у ширем смислу”, “као предмет али и метафора, фигура, знак, симбол”, столица је “најизигранији, најодигранији и најприсутнији, једноставно речено предмет, у позоришној уметности”. Штиво особене интонације (апологија детаља, малих не-важних ствари и бића тих ствари) поима се и као драматуршка скица за играказ-једне-столица па је у првом тренутку било повод за настанак занимљиве инсталације. У раду који се наставио, идејни план се ширио и запетљавао доношењем других предложака, прозних текстова, аудио и видео записа, музичких и филмских, а тек “кроз интеракцију чланова (окупљеног) ансамбла с тим материјалом” али и “њихову међусобну интеракцију”, издвојиле су се оне главне, изразите петље јарких боја које надахнуто, спретно, на себи својствен начин Денеш Дебреи упетљава у *Чудна њеиља*.

Тако се заокружује представа заснована на мислима и делима Деже Костолањија, Криса Катлера, Ернста Јандла, Бернарда Монтоа, Г. И. Гурдијева, П. Д. Успенског у чијој су основи два есеја – поменути Симона Грабовца и текст филозофа Шандора Шурањија о свршеном студенту филозофије без посла који бива мајстор технике у театру о коме ништа не зна (зачудна петља актуелне стварности!) и почиње да записује на предметима, по ономе што налази око себе, запажања о простору, игри, глумцима, о ономе што људи мисле и раде, о себи у свему томе пре свега. Чудном петљом везују се писац Шурањи и његов стварни – написани двојник Шандор Шурањи, аутор и наратор који се обраћа гледаоцу и води кроз своје упетљане белешке што су налик на драмолет-тока-свести. По тумачењу које се нуди, све је увезано, преплетено и зачудно и у томе је чудо живота и чудо позоришта које на сцени мисли, слика, игра и музицира *Чудна њеиља*. Али, који то до-

гађаји који се збивају и посматрају у окружењу могу да буду извор за “остваривање једне одговорне представе” осим оних истих дешавања, уобичајених ствари које се сваки дан догађају свима и опет се све поново наставља “педесет пута истим путем са истом мишљу”, петља по петљу. Разматрање о томе “шта нас то заједно покреће” и како наши осећаји могу “несметано да се крећу” води апартном, луцидно запетљаном трактату о “зависности свега од свега другог” пошто “ништа не стоји засебно”, што се показује као упориште по коме се управља, плете, креће *Чудна њеиља*. Столице осликаних површина “плешу”, њихова је свака страна део неке друге слике која се склапа и нестаје у машти сценографских слика Еме Пешти, гипка тела лаким покретима уплићу се у слике нежних, сетних осећања, у петљама људских фигура и ствари све је у покрету, мисао-која-машта и осећајна стања што извиру и пониру кроз топлу звучну слику (композитор Милан Ненин). Игра столице (која је и предмет и кревети и капа или “раме за плакање” и место где се нешто одиграва и постоји и мисао) међу сликама / просторима речи, проговара о *посебној стварности ствари, о њамћењу ствари и њамћењу речи*, па *Чудна њеиља* добија још сложеније виђење.

ПЕТЉЕ МОДЕРНОСТИ: ТАЈ МРАЧНИ ПРЕДМЕТ ЖЕЉА

Хеда Габлер, једно од најутицајнијих и најсмељих литерарних остварења двадесетог века, читано данас у представи Словенског народног гледалишца из Марибора, у први план поставља питања достојанства и личних одлука које се доносе у животу. Хеду су “убиле конвенције и етикеција”, записао је Хенрик Ибзен, књижевник који је увео жену у средиште драмских интересовања. Хеда Габлер је изразито модеран лик стресне индивидуалности, непоколебљиве свести о сопственој слободној вољи, вели драматург Горан Ферчец, пошто није способна да успостави однос између индивидуалности и конвенција друштва, прибе-

гава најрадикалнијем чину слободне воље. Хеда је жена “нејасне прошлости, хаотичне садашњости и посве неизвесне будућности” о којој знамо “само онолико колико се о њој може сазнати у једном дану и једној ноћи”. Овако говори редитељка Матеја Колежник о необичној јунакињи своје представе, Хедин однос према средини, њен страх од скандала делују као “вирус из којег се јавља њена шизофренија”, она остаје разапета између поимања угодног али затвореног живота и дома и истовремено снажног непристајања на све то. Посебност сценске поставке битна је у изоштреној позоришној естетици Матеје Колежник, чистих, сведених призора. Једноставан, функционалан простор дешавања (аутор Марко Јапел) управо отвара нивое потпунијих виђења; правоугаона, издужена и са свих страна стаклом затворена одаја, салон за примање Хединог дома-из-нова, постављена је на празној сцени, у празном, хладном месту пролажења и кратких сусрета нема намештаја, узима се тек по неки редак потребан предмет (пиштољ што мора да опали), гласови су чујни посредством микрофона па све може да се види и зна, јавност живота је потпуна. Кроз стаклене зидове повремено се гледа, тражи стварнија стварност, али са друге стране је опет равнодушан свет војера, посматрача жвота (то су у игру уведени гледаоци) који не могу да реше Хедин унутрашњи заплети, у овом стакленику-тераријуму изгледа као да су она и њено друштво у великој посуди лабораторије под сталним надзором. Радња протиче брзо, сцене су кратке и бивају изненада прекидане замрачењима (ломе се кадрови трошне стварности између којих падају црни бланкови који покривају, бришу), наредна слика почиње усред дијалога, збивања које већ траје. Јасно је да се све већ догодило, ово су само заостали крајци приче, призори свести који се хитро понављају пред сам крај.

Изазовна је идеја да се у први план постави позоришно искуство, жив извођач, његова чиста реч кроз чин оркестриране динамичности тела и карактера. Поглед на дело, критички став (пустош данашњице изгубљених веза са стварним животом у којој трају игре

манипулације и моћи), поента, граде се кроз дијалог, кратко, ефектно казивање, кретње, односе ликова, у простору што је већ сам прича. Фигуре људи остављених себи самима постају сопствени одрази, до танчина изнијансирани психолошки профили који се посматрају и надигравају, у погледу, звуку, тишини, нечијем присуству или одсуству уписан је немир помућених социјалних и менталних стања, траг и притисак неостварених жудњи и додира. Игру води Хеда (изузетна Наташа Матјашец Рошкер), игра је свуда око ње, али права игра је заправо у њој, запажа се између речи и покрета као неказиво. Њена чудна лепота, тајна, само њена мисао, досада, надменост или потчињеност, везаност за друге или независност, жеља да се управља, надмаши, ослободи, достојанствено нестане и страх од те жеље, све то остаје скривено иза маске лица, читљиво тек у неком погледу, шкртом осмеху, положају руке или тела. Као да је она сама онај мрачни предмет жеље који мучи и анђео уништења који се дозива.

ПЕТЉЕ ОСЕЋАЊА: ЈЕЛ ТО ЗАТО...

Шта је то *само моје*, шта ме то одређује, по чему се препознајем, шта ми то припада, шта ми је додељено у свету коме (не)припадам, да ли да то саопштим или да остане *само моје* и може ли то *само моје* да буде само наше? И ако су то *само моје* негативна осећања, и незанемарљива (која окупирају занемареног појединца) и непожељна у средини у којој се мисли и делује позитивно, могу ли она да буду дељива, пренета и запажена, како их уобличити, покренути, претворити у казиво, у акцију? О овоме се мисли, пита, говори и игра представа *Само моје* (Станица Сервис за савремени плес Београд), ауторски рад Ане Дубљевић и Игора Коруге. Ако се истиче да је *само моје* нешто нематеријално, дакле осећања, онда се та осећања артикулишу, постварују бављењем “анализом кореографије у сфери нематеријалне форме – језика”, *језичка кореографија* установљује као још шири и унапређен облик сценског казивања. Инспирација за изучавање осећања означених као негативна потиче из личних

и професионалних искустава подржаних ставовима теоретичарке Ан Цветковић, пре свега идејом да се емотивна стања не посматрају као приватна ствар већ као социокултурни и економски симптоми, показатељи стања душтва. Превазилажење тешких услова у којима са човек налази без мотивације да то мења, види се у покушају да “упознамо једни друге кроз наше депресије”, да оваква осећања буду прихваћена у колективу (као “јавна осећања”), да то буде полазиште за стварање нових облика заједништва, солидарности и путева “друштвено-политичког деловања”.

Представа *Само моје* је композиција у три става, трилогија-о-осећањима у садашњем времену које се познаје по мањку *будућности*. Драматуршки је спретно обликована, fine ликовности, идеја *кореографије језика* се развија и прати, укључују се сви чиниоци позоришног израза па поред драматургије збивања може да се говори и о драматургији сценског простора који се шири према гледалишту и чије промене (перспективе гледања, стања актера) води фина кореографија светла, тишине и звука – музике. На почетку, пред очима посматрача стоји импресивна жива слика: окружен мраком указује се правоугаони само са предње стране отворен простор (усправно постављена кутија), тесан и оскудно просветљен (“соба, тај страشان врт”), као одбачене, заборављене лутке ту су о зидове ослоњене, једна од друге удаљене две фигуре, женска и мушка у тамној одећи са капуљачама на главама (ово је место њиховог боравка из кога не излазе, само њихов свет у који су затворени, а околу су излепљене цедуљице белешке-о-себи које се и даље пишу, трагови-отисци бића који остају). У тишини, тела почињу полако да се померају, устају несигурно, падају и опет покушавају да се придигну па се пропињу на прсте да додирну таванцу свог станишта, њихове су кретње сведене, делују спонтано, животно, да би ову лагану партитуру употпунили ритмични покрети и одједи ударања главом (ова кореографија-лупања-главом-о-зид казује причу, у њој је и радња, делање и ознака стања јединке која тражи излаз, одговор). У другом делу тела се спуштају,

приземљују, као да губе снагу, покрети су необични, одсечни (кореографија присуства, “плеса”-по-поду), у тексту што се казује најпре споро, са дужим паузама а онда брже, гласније, сабрана су питања која настоје да именују узроке мучне људске ситуације, увек са истим почетком (јел то зато што си уморан, јер желиш нешто да докажеш, јер си разочаран, јер те подсећа на тебе самог...) а јасно су везана за конкретно време, проблем, узете речи (капитализам, неолиберализам, корупција) некад у брзом следу, као да се испаљују, чине низове који и звуче и значе. Потом, чини се да се отвара и чита по азбучном реду сређен појмовник одређења, израза негативних стања, при чему уз оно наведено и јасно казано (туга, безнађе, апатија), праћено импулсувном кретњом-одјеком, обавезно стоји *само моје*.

У завршном делу особено интонираном и емотивно бојеном, Ана Дубљевић и Игор Коруга пружају свој искрени допринос уверењу у остваривост теоријских претпоставки од којих се кренуло да нешто ипак може да поправи, оздрави живот. Неочекивано, тела склизну преко ивица свог простора – света ван којих је изгледало да никада неће моћи да крену, као да однекуд улази друга светлост и са њом музика нежних, сетних тонова (аутор Дарја Јаношевић). Покрети напред су поступни, спори, на том пути Ана и Игор са собом носе поменуте цедуљице-исказе себе и лепе их по поду, затим разносе по гледалишту, стављају на столице, одећу, руке присутних. У оном на њима записаном што је сада подељено са другим, наговештава се корак у боље, једноставним средствима игре не сугерише се већ објективизује заједништво између два света и особа подељених овога пута само границом позоришта; тиме се гради посвета и позориштем посредованом приближавању људи једних другима. А у том приближавању треба отворено рећи како се осећамо, саслушати и прихватити нечија другачија осећања, остварити додир и када се довољно не познајемо. Јер размишљати о социјалним променама и стварати ново (боље) друштво није могуће без обнављања интерперсоналних веза. И поновне градње себе.

ПЕТЉЕ ЗВЕЗДА: О ЧЕСТИЦАМА ПОСТОЈАЊА

Ништа није необичније, фантастичније него стварни живот, говорио је заборављени француски писац; савремени аутор Ник Пејн изгледа да је инспирисан управо фантастичном стварношћу свакидашњег живљења. У самом одређењу појма констелације – скуп, распоред, стање (свести), стицај околности, обично се на прво место стављају астрална значења – међусобни положај небеских тела, скупина звезда која има важан утицај на човека и његов живот. Напуштајући утврђене, популарне (литерарне) мотиве по којима судбина (записана у звездама) условљава оно што ће се збити, на фону идеја квантне физике, Пејнов комад *Констелације* афирмише живот као поље неограниченог броја могућности и мена које истовремено постоје. Јунакиња *Констелација* Маријана, научница која се бави квантном космологијом, саопштава све оне постулате које заступа Пејнова драмска наука. Она уочава могућности паралелне егзистенције у међупростору две теорије – релативитета и квантне механике (у чијем су средишту молекули, атоми, кваркови); закони физике не познају прошлост и садашњост, свака одлука која је донета или никад неће бити донета постоји у незамисливо огромном скупу паралелних универзума. У стваралачком гесту редитељке Александре Милавић Дејвис нешто је од егзактне оштрине научног погледа коју окружује нарочита лиричност. *Констелације*, лекција-из-физике или драмски оглед-о-космосу, у представи београдског Атељеа 212 постављају се као људска прича чији се делови фино додирују, претапају и говоре једни кроз друге а у њиховом средишту прибирају и бране честице бића. Тако се граде и расипају и опет сустижу љупко и смишљено аранжирани вињете постојања, у варијацијама које се намах чине као елементи магичне фуге. Јасно је да је у ономе што *Констелације* покрећу и говоре све сложено у својој једноставности и све једноставно у тој сложености, па космичка сага поступно хвата честице и других значења. Оно што се догодило, изречено, увек може

другачије да се прочита, (до)мисли, речи су варљиве, пуне разностраних одјека који се унаоколо простиру. Причање о паралелним универзумима бива самерљиво са постојањем бројних светова паралелних настојања, уверења, закључака, човекова склоност ка подсећању и поновном враћању оном што је било, поновном замишљању живота, открива разнолике одразе тих живота и људи у њима као у покрету између многобројних огледала где на сваком кораку постоји, траје оно што је могло или ће моћи да се догоди.

И Маријана мислима у космосу, и Роланд “теоретичар” гајења пчела и прављења меда, обоје су везани за природу, примајући њену истину на свој начин. Свако од њих је читав један мали, испуњен свет а опет тек жива тачка у пространству Света-свих-светова; они стоје, постоје на тамној равној плочи са које се нема куд, изнад њих је попут звезда на небу мноштво сијалица које се пале и гасе, светле јаче или слабије, чине видљивим неки крајичак умножених универзума (сценографија Марије Јевтић). Пејнов одабрани пар људских звездица које својим телима и лицима чудно обасјавају мрак и казују рањиве суштине, заступа изузетан глумачки пар – Ана Мандић и Урош Јаковљевић. Они виспрено прате стилске вежбе обичних бивања својих јунака под светлећим свемирским оком: она, Маријана, то чини дечијом запитаношћу и научном трезвеношћу, строга је и нежна, удаљена и блиска, њега, Роланда красе шарм, збуњеност не-спретног драгог дечка. Под другачијим светлом, у малом додељеном одељку, *све-миру, све-ширу*, под неким другим јатом звезда, у блиц просветљењима, открива се оно у њима записано што се креће и постоји али опет и опет у другачијем распореду (истих) речи, њиховој боји, гласности, одјецима, осећањима које носе, другачијим положајима тела, погледима. Свака сцена (око педесетак) има своју алтернативну верзију, свака епизода се опет збива са варијацијама, другачијим закључком; све се понавља али сада другачије, тужније, лепше, стварније, на почетку живота, људског

сусрета неограничене су могућности што се указују, а онда се оне умањују и крај поништава даље изборе; у часу кад се сусретну два виђења – неограничености коју објективизује физика и убедљиве ограничености људског постојања, извлачи се танана линија којом се човек, живот окружују као део нечег још непојмљивог а моћног, што *постоји*. Ми имамо сво време које смо увек имали, ти ћеш и даље имати сво наше време, и једном када ја одем, поручује Маријана Роланду, неће бити ништа више или мање од тога. Ништа не нестаје, све остаје уписано, сачувано у памћењу светова. А њих има незамисливо много. *Констелације* наводе на додатну опаску. Ако су тачне научне теорије које комад заступа о паралелним универзумима у којима се нешто догодило или није догодило, онда у неком од њих Пејн није написао своје дело и позориште га не игра. Ипак, не треба сметнути с ума да су *Констелације* писане за *позориште* да би се у њему играле. А *позориште* је одређен, посебан, постојан универзум.

ПЕТЉЕ БУДУЋНОСТИ: НА ПОЗОРНИЦИ РЕВОЛУЦИЈЕ

Кроз привремено и непредвидиво искуство позоришта може се стићи до неслућених места, доживети узбудљива авантура. Бити у позоришту не значи само гледати, посматрати оно што се уоколу збива, већ је то позив на суделовање, градњу игре, дешавања, учешће свих чула и “физичко активирање телесне интелигенције”, покушај да се са уметницима подели њихово умеће “да замисле могућност нових односа између ствари”, поставе *немоћу* као *моћу*. Тако ствараоци Теорије која хода својим увек јасним науком и изоштреном мишљу зналачки приређују трилогију посвећену “истраживању уметничког наслеђа партизанске борбе (као и њених теоријских упоришта) и начина на који оно илуминира данашњицу”. Особен поглед у комунистичку уметност и политику 20. века пружа представа *Будућности прочишћана у бешону и камену* (Ткх и DasArts Србија / Холандија), позориш-

на структура као повод за замишљање, посматрање и дешифровање друштва. Долазак у позориште је овога пута одлазак на заједничко путовање “партизанским шумама Југославије”, рекреативну наставу, следи “екскурзија на Козару, Сутјеску и Кадињачу, радна акција изградње будућности” на којој се о споменицима Народноослободилачке борбе учи, слуша и на њима читају не само трагови револуције, прошлости већ путокази за ново друштво. Смештени у *празнину* Позоришта у Новом Саду, на галерију позоришне сале са погледом на празну сцену која чека рад-у-настајању, гледаоци су заправо у аутобусу са својим водичем; први део пута док се не стигне на одабрану дестинацију протиче као предавање-перформанс. Док се аутобус креће, аутор-водич Бојан Ђорђевић излаже све аспекте, разлоге, упоришта за размишљање о позоришту, револуцији, о провалији времена-позоришта и задатку што следи, о споменицима који су “наша прошлост која је садржала више будућности од наше садашњости”, о повратку у будућност, па се сапутницима нуди изузетан вадемекум и за сва потоња путовања-по-позоришту егзактних одређења која се могу само понављати и цитирати. Перформанс Бојана Ђорђевића, пукотина кроз коју се чита / дозива будућност заснива се као позив да се садашњост *рашчини*, да се развале, прошире пукотине садашњости да би се будућност десила. Окупљања у простору уметности увек воде до питања о револуцији. Садашње противуречности глобалног света тичу се дубоких подела, одсуства истинских једнакости; ако историју сматрамо отвореном, онда треба омогућити “комунистичкој хипотези остварење на други начин”, да би се појавила “у новим облицима политичког искуства” а то изискује храброст која се испољава у *истиравању у немоћу* (“уметници су кључни у замишљању револуције”). Ђорђевић и његов посвећени тим залажу се за ту храбру истрајност, за учење комунистичке идеје / револуције и то од *уметника* као што су Војин Бакић, Богдан Богдановић, Душан Џамоња и Миодраг Живковић. Аутори меморијалних споменика

су одважно, маштовито преводили авангардну партизанску револуцију радикално модернистичким гестом у јавни простор, места окупљања, “конструисане крајолике”, њихове апстрактне *ланд арт* скулптуре великих димензија буде политичке фантазије кроз уметност, “перпетуирају револуцију у вечност”. И својим мирним присуством као да позивају: “ево театра комунистичке уметности са глумцима од бетона!”

Када се стигне на одредиште и сиђе на сцену на чијој се светлој површини пројектују три споменика (визуелна композиција Синише Илића) уз дочарано хујање ветра (природни амбијент на *позорницама револуције*), пред очима гледалаца се отварају импресивне, у бетону и камену исказане модернистичке, популистичке “кореографије устанка, побуне, солидарности, једнакости, ослобођења и будућности”. Уз помоћ упућених инструктора (Селма Банић, Дамјан Кецојевић), расположени и игри склони излетници заједно откривају, уче и изводе ту кореографију (будућности), нарочитим залагањем, *до-последњеј-драхе* (како то авангарди приличи), снагом маште и чврсто преплетених руку и тела настоје да се пронађеној игри сасвим предају, усвоје је, споменике прочитају, прођу у њихово средиште (они се поимају као “три процепа, три отвора, три провалије тумачења које нас позивају да их прескочимо”), истраже и околину, освоје врх гледалишта као планину, одатле осмотре пејсаж. А и са те стране види се како стоје и постоје неми сведоци прошлости (што окрећу наш поглед напред) па су “као бетонски амбасадори из комунистичке будућности”. После предаха, освежења (као на сваком излету), иде се још даље у обилазак; кроз сада мрачне одаје које обично испуњава жамор гледалаца између чиновна, око стубова, поред гардероба, знамења глумцима, тихо пролази поворка чије је присуство на том месту чин посвећења простора под којим су слојеви времена и историја, где још стоје трагови које су ту оставили људи, њихове приче и борбе. На крају обиласка стиже се до највише тачке, излази на светлост дана, на терасу Позоришта



одакле гледа свет. И управо ту (на месту позоришних разговора и спорења) заокружује се прича о блискости, једнакости, солидарности, људима као повезаној групи, уз снажан стисак спојених дланова (да се ланац не прекине) развиће се коло. Наговестиће се лековита моћ и “ослобађајућа вредност групне деперсонализације”, афирмишући заједништво у борби за другачије будуће друштво људи.

Пише > Ана Тасић

Фабрика иновативног позоришта

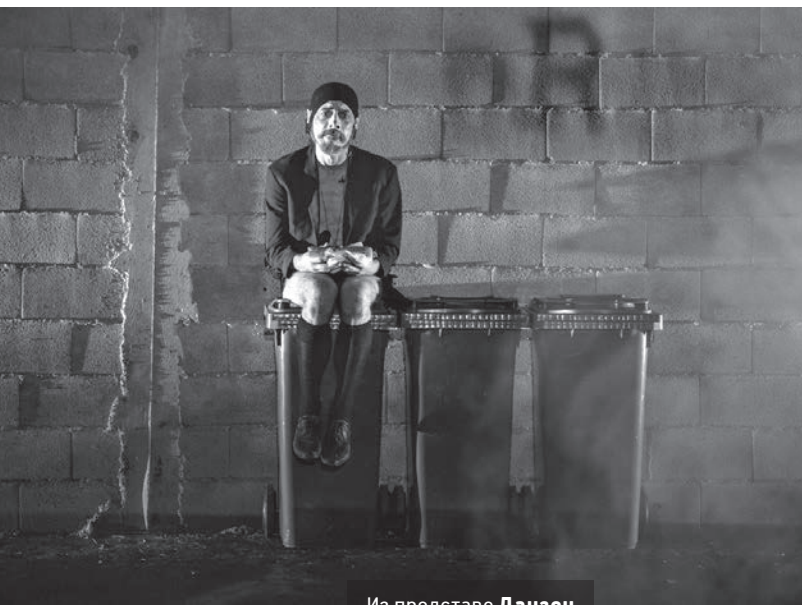
19. ФИАТ, Подгорица

Деветнаесто издање ФИАТ-а, интернационалног алтернативног позоришног фестивала, отворено је 8. септембра, на простору бивше фабрике “Радоје Дакић”, представом *На дну* редитеља Дејана Пројковског, у извођењу македонског Народног театра Штип. Централни простор игре ове године била је управо сцена “Радоје Дакић” где је играно пет представа, због чега је, између осталог, ове године слоган фестивала био “Фиат Фабрика”. Осим у овом простору, идеалном за алтернативни, истраживачки дух ФИАТ-а, представе су у оквиру овогодишњег фестивала који је трајао до 15. септембра, игране на сцени Културног центра “Будо Томовић” и Црногорског народног позоришта, као и у просторијама књижаре “Карвер” и Куслевове куће. Поред представе која је отворила фестивал, овогодишњи, изузетно квалитетан, садржајно и формално изазован програм су, између осталих, чиниле и две документарне представе, новосадске *Балерине*

и которски *Кошор о Кошору*, затим *Бишка на Неретви* загребачких “Бацача сјенки”, *Лейшир* Андраша Урбана са Цетиња, зеничка *Ми смо они на које су нас родитељи ујозоравали* Мирјане Карановић, која је била и део главне селекција овогодишњег Стеријиног позорја, кипарска *Индустрија страх*а, аутора и редитеља Ахима Виланда, као и премијерна продукција која је свечано затворила фестивал, *Данзен* Дамјана Пејановића.

“НА ДНУ”, НАЈБОЉА ПРЕДСТАВА ФЕСТИВАЛА

За потребе представе *На дну*, у влажној, разрованој и огромној хали напуштене фабрике “Радоје Дакић”, утврђен је сценски простор добрим делом поплављен водом. Атмосфера коју исијава ово место била је савршена за извођење поетско-реалистичко-филозофске драме о људском постојању, развијене на попуцалим животима ликова-губитника које је Горки живописно обликовао. По овом и конкретно и симболички поп-

Из представе **Данзен**

лављеном простору, актери изубијани животом са муком се вуку, тетурају, додатно успоравани огромним количинама попијеног алкохола. Око централног простора под водом, постављени су апарати за домаћинство, на пример, истрошени шпорет одакле често куља дим, затим излупане столице и кревети, као и кавези са живим птичуринама које ојачавају натуралистички дух извођења.

Игра македонског ансамбла је физички наглашена, захтевна за глумце, колективна, међусобно сасгласна. Извођачи се огољавају, и телесно и емотивно, понекада зачињавајући наступе гротескним аромама. Њих често појачава ведра и полетна музика, у контрасту са преовлађујућим чемером. Контраст у значењима изазивају и бројни, питорескни, паралелни призори живота у овом суморном азилу очајника: док један лик пере зубе, други дуби на глави, трећа се крије у ормару, четврта кува ручак који се с времена на време и буквално запали, али затим и брзо угаси у надирућој води.

На тематском нивоу представе Пројковског су наглашене расправе о Богу, о вери у могућност достојанственијих живота, неуништивој тежњи људског бића ка нечем вишем. То “више”, присуство божјег, метафизичког, у представи је, између осталог, отелотворено у етеричном присуству анђела који све посматра са висине, подигнут на високи бедем тог, влагом и годинама, обложеног простора. Шта је човек, често се питају ликови сломљени бедом. Биће осуђени на патњу у којој треба да разумеју смисао себе, ако прихватимо идеје Горког и Пројковског. Упркос сталном грцању у муљу, мора се живети, односно (метафорички) пливати, како актери сликовито приказују у упечатљивој, финалној сцени ове изузетне представе. Стручни жири (Соња Вукићевић, Росанда Мучалица, Балша Бочек) македонској продукцији *На дну* доделио је награду за најбољу представу и најбољу режију.

СТРАХОВИ МАЛИХ ЉУДИ: “ИНДУСТРИЈА СТРАХА” И “ДАНЗЕН”

На сцени културног центра “Будо Томовић”, на енглеском језику одиграна је стилски необична кипарска представа *Индустрија страха*, драматурга и редитеља Ахима Виланда. Примљена са одушевљењем током своје премијере на Европској престоници културе и награђена том приликом у категорији “Најбоља позоришна представа на сценама Берлина” (*Zitty Magazine*), након тога је приказана на бројним европским сценама, укључујући и подгоричку. Бизарна, помало надреалистичка, фарсична, изразито театрална, фрагментарне структуре и хибридне, музичко-драмске форме, ово је представа која тематизује страхове у данашњим друштвима. Од опасних инсеката и преносивих болести, преко старости, до страхова од провале емиграција и тероризма. Представа укључује састојке опере, маскираних кич-спектакла, као и стенд-ап комедије, а изводе је два драмска глумца, Маријос Ионау и Елена Калинику, и мецосопран Маријана Пиерети. Она нестварно нежно пева арије Шумана, Пурсела, Вол-

фа, у контрасту према друштвеним накарадностима приказиваним у првом плану. Ликови се у једној сцени трансформишу у животиње, људски говор претапа се у лајање, што сликовито означава губитак људскости у свету који воде корумпирани медији, у Виландовој представи карикирано представљени. “Демократија значи да можеш да будеш на телевизијском шоу”, иронично се каже.

Демократија је илузија западних друштава која се, између осталог, одржавају на страховима. Утеривање страхова последично производи људску послушност, а тиме и контролу. То је идејна позадина ове концептуално занимљиве критичке представе о “малим људима”, у значењу Вилхелма Рајха, који се насмрт плаше живота и ни од чега не беже толико колико од себе самих. А у том бегу се грозничаво држе појмова попут “демократије” или “националних интереса”, од којих им цури води на уста, како пише Рајх, као псу када види кост.

Идејно и стилски сродна кипарској представи је *Данзен*, копродукција ФИАТ-а и Црногорског народног позоришта. Настала је према ретко извођеном Брехтовом кратком комаду, снажној политичкој алегорији (1939). По свом уврнутом стилу, затегнуте, пригушене напетости, текст подсећа на касније комаде Едварда Бонда, као и на апсурдну, стилизовану енигматичност драмског приступа Харолда Пинтера.

Режију младог Дамјана Пејановића карактерише изузетна ликовност, ноаровска, трилерска атмосфера, са мноштвом јаким ликовних решења, на пример на крају, када Данзен остаје поражен и јадан, шћућурен у канти у положају фетуса. Дим се, као и на Виландовој сцени, често користи, залива приказе појачавајући узбудљивост атмосфере, али га разумемо и као ироничну ознаку данашњих друштава изграђених на спектаклу. У сцени Данзенове продаје прасића Странцу, дим који их прати схватамо као иронично разобличавање логике тржишне спектакларности, свеprisутне у нашем конзумеристички обликованом друштву. Необичној атмосфери игре доприноси присуство неколико живих

прасади која скичи и грокће на сцени у огромној хали некадашње фабрике “Радоје Дакић”. Због изванредне акустике овог простора, то мучно драње прасића има посебно хипнотички ефекат. Поред грокћућих прасића што је намерни редитељски поступак, током представе чуло се и случајно лајање околних паса луталица и додатно појачало снажну амбијенталност игре. Укључене су и видео пројекције које оснажују напетост, као и кратки филмови у духу филма ноара, трилерско тмурне осећајности – догађаји приказани на филму откривају секундарне линије радње, повезане са главним током (видео Гојко Беркуљан).

Дејан Иванић врло сугестивно, са мешавином наивне правдољубивости и чврстог поноса игра Данзена, узгајивача свиња у провинцијској недођији. Утврђен је стилизовано, метафорички, тип је малог, израбљиваног човека без превеликих амбиција. Визуално је обликован као клоун, помало налик Тужном Пјеру, офарбаног лица, зарозан и голоног (костим Лина Лековић). Мутног Странца игра Марко Тодоровић, он је похлепан и безобзиран предузимач, криминалац, такође изразито метафоричка фигура нашег времена, злокобни инвеститор у друштвену пропаст, тип који увећава лично богатство, ломећи малог човека. Као у Виландовој *Индустрији страха*, и овде је фокус на положају малог човека који можда уопште и не жели преко црте, да парафразимо песму Шарла Акробате.

ДОКУМЕНТАРИЗАМ УЖИВО: “КОТО(Р) О КОТОРУ” И “БАЛЕРИНЕ”

На сцени Културног центра “Будо Томовић”, игране су и две изузетне документарне представе, *Балерине*, копродукција Форума за нови плес СНП-а и Студентског културног центра Нови Сад, редитељке и драматуршкиње Милене Богавац, и *КоТо(Р) О Кошо-ру*, копродукција невладине организације “Expeditio” и которског културног центра “Никола Ђурковић”, у режији Петра Пејаковића.

Из представе *КоТо(Р) О Котору*

Балерине су вишезначна, шармантна, детаљно и прецизно осмишљена представа чије су ауторке савремене плесачице, Соња Батић, Фросина Димовска, Милена Кркотић, Андреја Кулешевић, Јелена Марковић, Сања Павић, Иста Степанов и Сара Тошић. Крећући од истицања првобитних разлога за професионално бављење плесом, ауторке граде сложени наратив, сплет документарног и драмског, заводљиво износећи проблематику личних и професионалних живота у савременој Србији. Игра је мултимедијална, поред физичког наступа играчица уведене су, раније снимљене, њихове аудио исповести, на пример о разлозима бављења савременим плесом, што појачава документаристички ефекат.

Представа је информативно-едукативна у правцу откривања детаља професионалних живота балерина, њихових напорних тренинга, физичких ограничења, утврђивања разлика између савременог плеса и класичног балета, али и блискости плеса са спортским активностима. Ауторке иронично разбијају предрасуде

везане за савремени плес, фино демистификују статус класичног балета у очима малограђана, посебно комички разобличавају идеју елитизма у уметности.

Балерине имају и упадљиве друштвене димензије, критички откривају “рупе” у систему, на пример у погледу непрепознавања професије савремених плесачица, што је разиграно и допадљиво представљено у сцени у Бироу за незапослена лица. Ауторке такође истичу суженост простора њиховог деловања, напомињу неопходност постојања алтернативне професије балерина, због финансијског преживљавања. Изазовно се проговара и о овдашњим немоћима тржишта савремене уметности, препрека са којима се свакодневно суочавају радници маркетинга којима не полази за руком да продају представе савременог плеса. Извођачице у деловима наступају исповедно и заиста потресно, рецимо, када говоре о рвању са вечитим вишком килограма, суочавању са анорексијом. Иронија коренито прати добар део изречених ставова, што ствара значењски сложено, амбивалентно поље игре. Успостављају је видео натписи који се пројектују на зид у позадини, као и директна комуникација са публиком, у фино промишљеној провокацији гледатељки, у контексту мушко-женских односа.

Такође документаристичко дело *КоТо(Р) О Котору* настало је у процесном раду са становницима Котора. За разлику од *Балерина* чије су извођачице професионалне, иако не глумице, овде су извођачи натуршчици, становници Котора различитих годишта и професија, глумци аматери који убедљиво граде представу о мукама и радостима живота у Котору. Као у *Балеринама*, и овде је исплетена мрежа исповедних и играних сцена, такође битно прошараних иронијом усмереном према локалним обичајима и менталитету, али и ситуацијом у данашњем Котору, преплављеном крузерима и бахатим туристима. Двадесетак Которана је донело аутентични, племенити аматеризам игре која је наишла на изузетан пријем подгоричке публике, вероватно због препознавања важности проблематике, али и продорне

искренности аутора која се с лакоћом повезала са потребама гледалаца, очигледно гладних тема које их се дубински тичу. Ова продукција је и форумско-активистичка, место промишљања једне напредније верзије Котора, слободније и отвореније, простора реалне, грађанске утопије, а не оне лажне, политичке.

ЕКСПЕРИМЕНТАЛНОСТ СЦЕНСКЕ ФОРМЕ: “ЛЕПТИР” И “БИТКА НА НЕРЕТВИ”

У просторијама књижаре “Карвер” играна је *Бишка на Неретви* загребачке уметничке групе “Бацачи сјенки”. Настала према концепту и у режији Бориса Бакала, представа има елементе предавања-перформанса који су један слој сложеног сценског ткива. Полазећи од разговора о продукцијским детаљима из Булајићевог филма *Бишка на Неретви*, извођачи Борис Бакал и Лео Вукелић расклапају и склапају коцкице приватне и јавне историје. Копају по прашњавим сећањима на Југославију, Титове пионире, химну “Хеј Словени”, успехе југословенских спортиста. У мрежи фикције и стварности, истина и лажи, предавања и напете драмске игре, аудио и видео снимака, углављени између столова, књига и редова гледалаца који их опкољавају, аутори отварају мноштво друштвено-политички врућих тема. Игра је ауторефлексивна и форумска, понекада има облик пробе, а понекада усваја форму перформанса изразите физичке захтевности. На пример, на почетку и на крају актери цеде у своје очи лимунов сок који им просипа сузе, излажући се стварној телесној патњи.

Физичка захтевност игре глумаца у представи *Лейшир* Андраша Урбана скоро да укључује стварну патњу, иако на сцени није реална као у Бакаловој представи-перформансу, већ се задржава у сфери драмског, мимезе, фикције. *Лейшир* је прва Урбанова режија у Црној Гори и може се рећи да је другачија у односу на његове последње представе, зато што су у центру пажње лично-породични проблеми, више него друштвено-политички, мада су, наравно, и они у позади-



Из представе *Битка на Неретви*

ни битно присутни. Жанровски одређен као “трагедија у једном чину”, са поднасловом “вежба рођења”, комад *Лейшир* Александра Радуновића је мрачна породична драма која се дешава међу наркоманима, коцкарима и зеленашима, у данашњој Црној Гори. Радуновићев текст није много аутентичан, али се показао као врло инспиративан материјал Андрашу Урбану који је направио себи својствен, експлозиван музичко-драмски перформанс, представу изливену у разбукталим емоцијама. На сценографски огољеној сцени, са пар столица и микрофона, глумица Ана Вујошевић и глумци Срђан Граховац и Дејан Иванић, са еруптивном енергијом откривају гушене ужасе брачног живота (Срђан Граховац је, по оцени стручног жирија, најбољи глумац фестивала). Игра Урбанових глумаца је, као и увек, физички разорна, сензуална, напета. Они дахћу, зноје се, урлају, вриште, скоро као да је реч о перформанс-арту, а не базично драмском позоришту.

Поред фокуса на физичком изразу, на сцени се упадљиво експериментише са звуком. Дијалози су на

Из представе **Лептир**

почетку снимљени, да би снимке постепено заменио живи говор глумаца. То има битна метафоричка значења, проблематизује се присуство, али и идентитет ликова. Гласови се појачавају и трансформишу, што ствара напету атмосферу кошмара, несигурности, клаустрофобије. Ликови говоре, али се не гледају међусобно, што је ефектан израз суштинског одсуства њиховог разумевања. Како радња одмиче и стварност постаје све луђа и насилнија, сцену преплављују дим и техно музика. Позорница постаје простор откачене забаве очајника, оргија ужаса, што се може разумети као израз идеје задовољства у чињењу насиља, али и губљења разума, брисања границе између добра и зла.

Након катаклизмичног расплета следи смирај и препознатљиво урбановска иронија. Актери излазе на сцену са гуслама, уз чији звук сипају псовке. Ова сцена представља комични и растеређујући коментар мрачне породичне драме, али истовремено доноси деконструкцију значења гусли у нашој недавној политичкој прошлости. Једноличним појањем псовки уз гуслање, Урбан брутално руши политичке митове засноване на традицији и националном идентитету, што симболички наговештава нови почетак.

Пише > Тина Перић

50. Битеф 2016.

Глобалне теме, интимни одговори



Давне 1967. године Мира Траиловић је препознала потенцијал Београда, главног града социјалистичке Југославије, да због своје географске, али пре свега политичке позиције изван блоковских подела, као и чланства у покрету Несврстаних, буде место укрштања и плодног сусрета авангардних идеја Истока и Запада. Тако је новоосновани Битеф постао стетиште светске позоришне и интелектуалне елите тог времена. Педесет година касније, прошавши спиралном путањом кроз различите фазе свог развоја, Битеф се опет нашао у тачки у којој може да понуди нешто витално у контексту актуелне геополитичке ситуације у свету. То није више само сусрет Истока и Запада, Севера и Југа, већ и критичко промишљање савремених глобалних односа са нарочитим освртом на улогу “Запада” у креирању актуелних динамика.

У овогодишњем јубиларном издању провејавају теме неоколонијализма, ратних страдања, миграција, тоталитарних друштава, моћи капитала, корупције... Чак и у представама које се баве локалним контекстима, па и онима интимне природе, веома је лако уочити како њихови микроуниверзуми функционишу под

несумњивим утицајем глобалних процеса, и да је у суштини реч о једном клупку тема које је тешко размрсити. Савремено позориште не само да не нуди брза решења већ његове стратегије циљано минирају сваку целовитост – тематску, стилску и формалну, приморавајући гледаоца на комплетан ангажман како би сам склопио коцкице мозаика и у себи пронашао интимне одговоре на важна питања.

Једина представа која не би могла да се подведе под овај спектар друштвених тема, јесте кинеска плесна представа 6&7 кореографа Тао Јеа, која је отворила овогодишњи Битеф. Међутим, мада није актуелна у ужем смислу, својим бављењем вечном темом бића ова представа нуди драгоцену искуство: буди интензиван унутрашњи доживљај, стимулише препуштање току, едукује перцепцију, сензибилизује чула. Настала у духу таоистичке филозофије и вођена промишљањем суштине постојања, она се ипак не бави филозофијом. Реч је о испитивању физичких елемената и њихових односа – тела, простора, звука, дисања. У таоизму се апстрактно и конкретно прожимају, тело и космос су целина.

Из представе *Урнебесна тама*

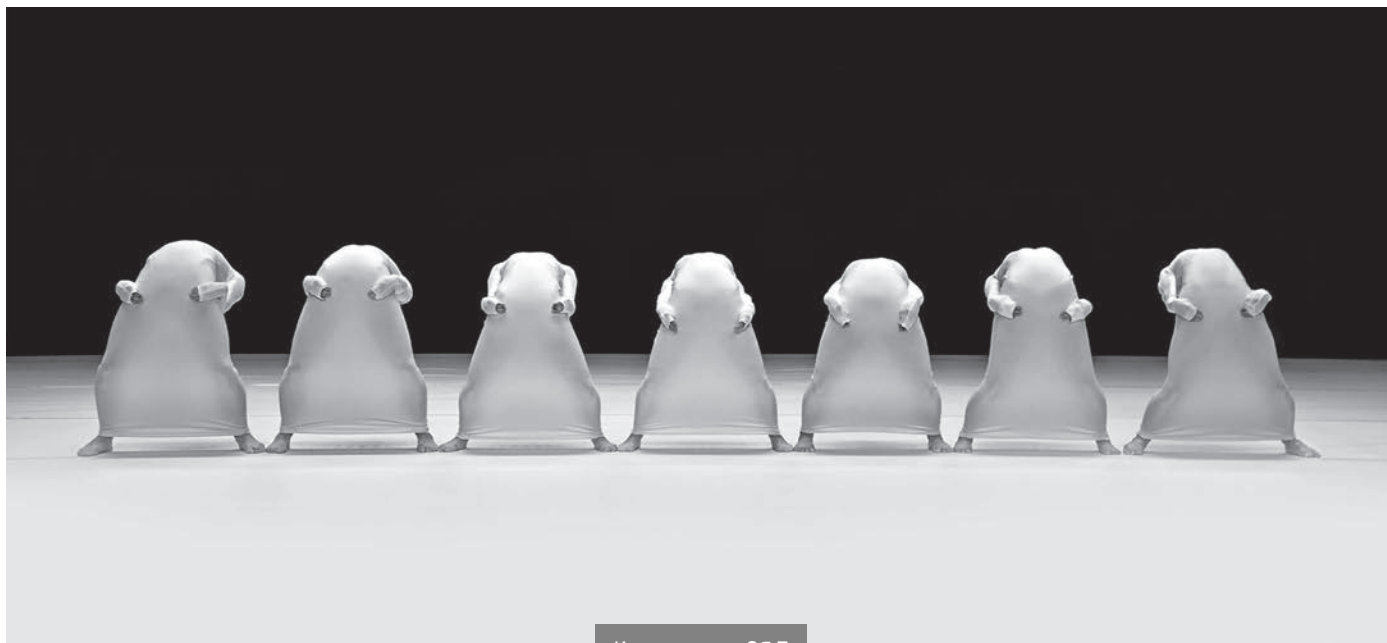
Целина је пак заснована на супротностима: јин и јанг, црно и бело, ноћ и дан... Знатан део првог дела изведбе готово да је у потпуној тами. Блесну само на трен стопала или лица извођача, увек у беспрекорном низу од шест, односно седам играча, који као да чине један организам. Пригушено светло није усмерено само на позорницу, већ шета и по сали, чинећи да се и ми осетимо део тог кретања. Ова представа, као што је то карактеристично за цивилизације Далеког истока, не представља исказ, понајмање индивидуалне природе. Она нам упућује позив да се прикључимо покрету вртложног понирања у себе, попут њених плесача чија се игра своди на репетитивно, вијугаво кретање око сопствене осе. Осим визуелних елемената, у овом процесу вођени смо и моћном музиком која буди заборављене примордијалне импулсе.

Други део почиње у тишини. Од бине, преко костима и расвете, све је блештаво бело (јанг). А онда настаје звук, рађа се из шума сугласника, у благом крешенду, креће у вишегласје, путује простором. И овде је реч о испитивању есенцијалних односа, звука и његових варијација са дисањем, телом у покрету и простору. На

формалном плану постоји дакле спона са минимализмом савремених сценских проседеа, који се на Западу и формирао под снажним оријенталним утицајем. Све ово јесте у потпуном складу са најбољом традицијом Битефа, како са становишта формалног језика, тако и на искуственом плану. Уколико не може да понуди експлицитне одговоре, овакав тип представе подстиче нас да кроз другачији доживљај себе, доживимо и стварност на другачији начин.

Остатак селекције могао би да се групише око неких од горе поменутих тема. Три представе са немачког говорног подручја баве се неоколонијалном политиком Запада. Једна од њих је *Урнебесна тама*, рађена по тексту немачког писца Волфрама Лоца, у режији Душана Давида Паржижека и извођењу бечког Бургтеатра. Она је добила како Гран При "Мира Траиловић", тако и Политикину награду за режију. Реч је о одличној представи у којој се аутоиронично приказује арогантна позиција белог човека, интелектуално тупог и емотивно затвореног. Поента није у наглашавању његове кривике, већ у огољавању суштинског незнања и немоћи, који, када се нађу на позицији моћи, производе катастрофалне последице.

У форми надреалног путовања инспирисаног Конрадовим *Срцем шапе* и Кополином *Ајокалијом данас*, четири глумице улазе у низ различитих улога дочаравајући сусрете белих војника са домороцима и мисионарима, али и неколико епизода из амблематичних поднебља као што су Сомалија и Босна. Индикација да је радња смештена на реци Хиндукуш, у прашумама Авганистана, само је један од мноштва бизарних детаља који дају посебну зачудност овом тексту. Исти, наизглед недоследан приступ истиче се и у самој поставци: простор је импровизиран, некад дослован, некад симболичан; костими су како позоришни тако и стилизовани, али и свакодневни, глума варира по различитим регистрима... Међутим, овај наоко лежеран приступ резултира представом која функционише као швајцарски сат. Високи професионализам доминира



Из представе 667

сваким детаљем, са изузетним резултатима кад је реч о звуку и музици која настаје на сцени.

На овом примеру постаје видљиво да у успелим представама постдрамског театра зачудни (дезилузионистички, фрагментаран итд.) приступ није арбитран нити заснован на пукој провокацији, као што то у лошим представама често јесте случај, већ је интегрални део специфичног начина мишљења и осећања. Кохерентност представе као што је *Урнебесна шама* састоји се у беспрекорном, а ипак ненаметљивом прожимању форме и садржаја. Будући да доводи у питање ригидне, тоталитарне идеолошке позиције и залаже се за простор слободе, она не робује никаквој формално-стилској конвенцији, нити је пак негира. Тако формална слобода постаје предворје слободе мишљења и обрнуто.

Још једна представа која се истиче, овај пут не по сценској разиграности већ по интензитету емоција и утисака које покреће у гледаоцу, јесте *Саосећање. Историја мишраљеза*. Ова продукција берлинског Шау-

бинеа, рађена по тексту немачко-швајцарског аутора и редитеља Мило Рауа и у његовој режији, такође се бави неоколонијализмом, са фокусом на ратове у централној Африци и актуелну мигрантску кризу. Са формалног становишта потпуно различита од *Урнебесне шаме*, по извесним критеријумима чак класична, ова представа ипак доноси низ суптилних интервенција које савршено приањају уз основно осећање које аутор жели да пренесе.

Реч је о интимној исповести две глумице које су биле сведоци трагичних ратних догађаја у Африци у првој половини деведесетих. Једна од њих је Европљанка која је као припадница невладине организације боравила у Конгу и Руанди, док је друга Бурунђанка, жртва геноцида у коме је као четворогодишња девојчица на сопствене очи изгубила оба родитеља. Централни ток наратива представља сведочење прве глумице о геноциду и улози коју је у њему одиграло присуство бројних невладиних организација вођених невидљивом руком

крупног капитала, искуства које затим пројектује на разумевање актуелне мигрантске кризе. Пратећи, али не и мање значајан ток нарације је исповест младе Бурнџанке о њеном усвајању након губитка родитеља и отпочињању живота у холандском провинцијском градићу, где се у њу свакодневно упира прстом.

Све време јасно је да је цела ова потресна прича истинита, али не и у којој мери је она део личног искуства обе глумице које номинално наступају у свом сопственом идентитету. Ова фина игра документаризма и псеудодокументаризма, стварности и фикције, или тачније представљања стварности као фикције, покреће низ питања која нису само театарске природе већ задиру у суштину саме стварности. У овом случају садржај и форма тако су испреплетени да отварају нов, непознат простор значења који сваки гледалац може испунити само сопственим искуством.

Несумњиво је да је носилац емотивне комуникације са публиком бриљантно отеловљење текста главне глумице Урсуле Ларди. Стилски, реч је о глуми у којој се тежи потпуној идентификацији са ликом, конципираним као реално људско биће. Ово је приступ који, када је реч о савременом позоришту, све ређе гледамо на сцени, као што ретко наилазимо и на реалистички обликоване ликове. Међутим, проседе псеудодокументаризма смешта овакву интерпретацију у потпуно различити контекст и даје му нови смисао. У једном тренутку експлицитно се уводи и тема присуства, како глумца тако и публике. Начас делује да ће представа отићи у том правцу, међутим, ово је само фина увертира за изузетно глумачко присуство које Ларди успева да одржи од првог до последњег момента на сцени. Видимо да, без обзира да ли је реч о реалистичкој глуми или о неком другом приступу, онда када је отеловљење улоге на највишем нивоу, присуство постаје мерљиво универзалним, готово опипљивим искуственим параметрима.

Требало би још нагласити изванредну употребу видеа који, за разлику од представа у којима је овај ме-

диј злоупотребљен (у овогодишњој селекцији то случај у пољској представи *Kantor downtown*), овде има неколико важних функција. Видео је кључни елемент саме сценографије, омогућава нам да се унесемо у крупни план лика главне глумице, чиме се појачава емотивни ефекат њене глуме, а затим, поигравањем са покретном и статичном сликом, потцртава фину игру између стварности и фикције, присуства и одсуства.

Видимо да, осим основних тема које чине окосницу приче, кроз анализу формалних и стилских елемената представе постају евидентне и неке дискретније, али не мање важне теме као што су, на пример, испитивање квалитета и форми људског присуства или интегритета саме стварности. С друге стране, често и веома важне теме, преточене у идејно јасно изоштрени концепт и снажан текст, могу да буду некомуникативне и испразне уколико њихова формална артикулација није прочишћена и оправдана. Задржаћу се на примеру последње приказане представе *Наг тробом лује Евроје*, рађене по тексту Милана Марковића Матиса и Себастијана Хорвата, који потписује и режију, а коју изводи ансамбл ХНК Ивана пл. Зајца из Ријеке. У њој се промишља садашњи тренутак у Европи која се барикадира и окружује бодљикавим жицама, односно у Хрватској која дели коб Европе сусрећући се са проблемом незапослености, расизма, насиља, одсуства саосећања, зачињено локалном малограђанштином и шундом. Представа је инспирисана Крлежином *Хрватском рајсодијом*, лирском новелом о најнижем слоју хрватског друштва у време Првог светског рата, и испитује нове класне односе, као и деградацију људских вредности у данашњем друштву кризе и миграција.

Први део представе одиграва се у луксузном буржујском салону за време свечане вечере, у току које се лагано одмотава клупко међуљудских односа и разоткрива незнање, надобудност и свирепост главних актера. Захваљујући посебној елеганцији сценографије и костима (сто је постављен дуж целе бине у чијој позадини доминира монументална слика Европе на бе-

лом бику), у спрези са пригушеном, напетом атмосфером у којој се радња веома споро одвија, представа делује сасвим обећавајуће. Сцена доброчинства, а затим дивљачког малтретирања главног послужитеља, уноси нову динамичну и драматичну ноту која, још увек смислено, приања уз остале елементе поставке. А затим следи суноврат у различите формалне проседе који се нижу без икаквог суштинског оправдања. Уметнуте сцене, чак и када су саме по себи успеле (на пример, расправа оца и ћерке која је затруднела са црнцем или епизоде конкурса за место чистачице), искачу из дотадашњег тока радње неприродно, без икакве смислене споне. Најтежи за поднети је последњи део представе који тежи драматичном климаксу, али симболичне сцене високог интензитета делују банално и већ виђено, не производећи никаква катарзични моменат. Тако је предиван Крлежин стих, заправо, крик очаја над људском глупошћу, потпуно протраћен, а са њим и поента целе представе.

Обрнут пример била би представа *Свиџа бр. 2*, композитора и редитеља Жориса Лакоста, коју изводи колектив “Енциклопедија речи” из Париза. Овде је у основи реч о интелигентном формалном експерименту у коме је план садржаја готово потпуно безначајан. Представа је нека врста соло или хорске оркестрације низа најразличитијих текстова који израћају из наше сакодневице: разговора са телефонским оператером, приручника за самопомоћ, излагања министра финансија, изјављивања љубави преко телефона, курса фитнеса на телевизији, аукционе продаје, извештаја са бокс-меча итд. Извођењем ових текстова на бројним светским језицима, подражавајући њихов оригиналан тон и каденцу, ови виртуозни говорници-перформери успели су да креирају необичну и забавну представу чија је централна тема перформативност говора, а самим тим и наше свакодневице. Неки од ових текстова могу да подстакну и на размишљање, али у великом броју случајева то се не дешава. Ипак, својим тоном, изразом, бојом, као и сагласјем или дисонанцом са

другим текстовима са којима се понекад преклапају, ови говорни искази буде мноштво сензација и асоцијација које поседују сопствено, не увек јасно дефинисано значење.

Ово је одличан пример естетике перформативног коју је теоријски утемељила Ерика Фишер-Лихте, иначе учесник 28. конгреса међународног удружења критичара (IATC-AICT), који се ове године одржао у оквиру фестивала. Значај ових увида увелико превазилази амбицију за чисто теоријским промишљањем позоришта. Неравнотежа између садржајног и формалног плана, у корист овог првог, и даље је свеприсутна у најразличитијим инстанцама размишљања о позоришту, као и у његовом вредновању. У том смислу допринос Битефа је, уопштено говорећи, а то важи и за ово издање, немерљив. Осим чињенице да скреће пажњу на спектар веома битних и актуелних тема, овај фестивал представља ретку и драгоцену прилику да се упознамо са трупима и ауторима који негују формално веома различите, а често и радикално нове поетике.

* * *

Као и претходних година, у овогодишњој селекцији био је веома заступљен жанр перформанса-предавања. Пријатно изненађење свакако је била Битефова продукција *Слобода је најскупија калкулацијска реч*, концепт и извођење драматуршкиња Маје Пелевић и Олге Димитријевић. Интелигентно пропитивање комплексних идеолошких позиција са којима су се ове ауторке суочиле приликом свог истраживачког пута у Северну Кореју, реализовано је у форми духовитог и живописног сценског перформанса, који у завршном делу добија снажну емотивно-поетску димензију. Како ова завршница, тако и поједини делови перформанса *Јашући облак* либанског аутора и редитеља Рабија Мруеа, а посебно извођење јаванског плесача Ријанта (део сингапурског пројекта *SOFTMACHINE* о азијској плесној сцени), показују да овај жанр има потенцијал да оствари интензивну емотивну комуникацију са гледаоцем.

Пише > др Ивана Кроња

50. Битеф 2016.

Мали профити подређивања/ Битеф на филму

МАЛИ ПРОФИТИ ПОДРЕЂИВАЊА

*Урнебесна шама, Саосећање, Свиша бр. 2, Само
моје, Родољубци, Над пробом тлуће Еуроје*

Спектакуларни, јубиларни Битеф, у селекцији главног програма и у представама *Полифоније*, понудио је разматрања актуелних пракси подређивања и надмоћи у савременом друштву. Европа “на леђима махнитог бика” појављује се ту као окосница збивања и референтни оквир, према коме се одређују и древне не-западне културе: Кина (6&7) и Јапан (*Woven/Ayanasu*). Простор театра користи се као позорница драмских и постдрамских збивања која задиру у гледаочев свакодневни живот, испуњен медијима, мобилном телефонијом, страхом од беде и незапослености, гламуризацијом политичких (читај колонијалних) односа и лошим вестима. Тело, лишено интегритета и права на спокојан живот, одвојено од гласа и узајамног људ-

ског додира, сексуализовано до бесмисла и претворено у слике и робу, једно је од главних исказа у овогдишњим представама у којима се полемиче са актуелним поретком. Психологија неолибералних односа у којој се агресија намерно лажно кодира као милосрђе, а сексуалност користи како би се симболички спровело освајање и понижавање слабијих, док се из човеку неприродног “задовољства у инфериорности” које му се намеће у друштвеној хијерархији и личним односима, извлаче мале добити и профити¹⁾, подвучена је у већини остварења, посебно у *Урнебесној шами*.

Урнебесна шама Бургтеатра из Беча, Аустрија, према тексту немачког хит-писца Волфрама Лоца – Гран при “Мира Траиловић” 50. Битефа – одличан је пример осавремењавања класичне теме колонија-

1) У таквом поретку каже се, дакако, сваки принцип изванредности, будући да он омогућује независност. То је, свакако, далеко шира тема, али корисно ју је поменути.

лизма у правцу комбиновања ратних жаришта и неправди краја 20. и почетка 21. века²⁾. Веома луцидно, редитељ Душан Давид Паржижек главне мушке улоге војничина, балканских шверцера и сомалијских пирата поверава глумицама, подвлачећи тиме феминизму одавно познати увид о вези између родне и свих других облика неједнакости. Једна од јунакиња, глумица чије је тело прекомерне тежине, игра и епизоду понижене и сексуално експлоатисане девојке која се умиљава и додворава новим господарима, убирући ситне и краткотрајне профите, као и трајну осујећеност у овој неоколонијалној ситуацији. Представа одликује беспрекорно владање жестоком енергијом игре и ритма збивања, који остају у “високој температури” чак и током паузе која је “радна”, односно режирана, драмска, те је, заправо, сам врхунац представе. Сценографију, чији се високи зид од дасака бучно руши током паузе, дизајнирао је сам Паржижек, који је за режију *Урнебесне шаме* освојио и Политикину награду на овом фестивалу.

Саосећање. Историја мишраљеза немачко-швајцарског аутора Мило Рауа у продукцији Шаубине ам Лењинер плац, Берлин, Немачка, са Урсином Ланди и Консолате Сипериус у главним улогама, бави се лицемерјем западне политике и медија спрам крвавих грађанских ратова и избегличке кризе у земљама тзв. трећег света (користи примере са Блиског истока и Конга). Представа гради псеудодокументарну слику исповести “срећне”, усвојене афричке избеглице, те лепе плавокосе беле жене, раднице у невладином сектору, успостављајући ироничан однос према свакодневној

баналности медијског сентиментализма и суштинској безосећајности постколонијалних профитерских политика које узрокују милионске геноциде, силовања, ратна разарања и злочине. Носећи монолог белкиње, међутим, гради дубоко промишљени обрт, будући да представа из постдрамског стила, заснованог на документарном материјалу, прераста у чисту мелодрамску фикцију. Сугестивна глума и епска судбина јунакиње, наиме, у нама изазивају класичну идентификацију са њеном личном трагедијом и покајањем. За разлику од *Саосећања*, *Свиџа бр. 2* (по идеји колектива Енциклопедија речи, Ешел 1:1, Париз, Француска) аутора и глумца у представи Жориса Лакоста, баналну испразност свакодневне јавне и приватне комуникације претвара у крајње софистицирани и естетизовани позоришни приказ. *Свиџа бр. 2* у потпуности је посвећена различитим политичким, религијским, медијским, телефонским и другим дискурсима, пажљиво архивираним током година. Сцена и костим су редуковани у униформне, сиво-црно-тегет нијансе, примери говора су музички оркестрирани/певани и афективно одглумљени на више страних језика, у форми реситала. Слова из пројекције превода текстова на црном зиду чине основу сценографије. Представа задивљује врхунском техничком и уметничком продукцијом/репродукцијом гласа/звука и дубоким филозофским и етичким приступом теми, нудећи подстрек теоријским разматрањима моћи савременог (пост)театра. Добитник је специјалне награде “Јован Ђирилов” и прве награде публике.

Плесна продукција *Само моје* (Станица, Београд, Србија) Игорa Коруге и Ане Дубљевић доводи друштвено-политичке ритуале подређивања у интимни, чак психијатријски контекст. У сцени-кутији јаке наранцасте боје, извођачи, током педесет минута, набрајају психопатолошка стања свести и емоционално узнемирујуће реченице у којима доминира страх, несигурност и самопрезир, изводећи репетитивне, тупе покрете, те ударајући о ивице сценографије. На крају, наранцасте папириће са датим мислима и жељама де-

2) Овај комад и представа инспирисани су, дакако, романом Џозефа Конрада *Срце шаме* (1899), те филмом Френсиса Форда Кополе *Аио-калийса сада* (1979), чији се сценарио ослањао на наведени роман. Нео или постколонијализам западних сила у земљама Африке успешно демистификује и плесно-музички брехтијански политички комад *Амбасадор: Немачко-афрички комад са певањем*, независне трупе Gintersdorfer/Klassen из Берлина, Немачка, који уз помоћ хип-хопа и попа износи недавне прљаве афере европских влада у овом контексту.

ле публици. Идеја представе потиче од налаза америчке теоретичарке Ен Цветкович, која у духу антипсихијатрије негативна емотивна стања појединца третира као друштвене и културне последице капиталистичког начина живота, а не као лични поремећај.

Родољубци великог српског комедиографа Јована Стерије Поповића, у режији нашег истакнутог редитеља Андраша Урбана, пак, психолошки *шематишу* своје јунаке, носиоце политичких интрига и новокомпонованих доктрина, који бласфемички прелазе са стране националних интереса на страну (привремених) овајача, идући корак даље од сатире изворног дела до савремене драме апсурда и агресивне музичко-визуелно-идеолошке какофоније.

Још једна регионална представа, *Над тробом илуије Еуроје* (ХНК Ивана пл. Зајца, Ријека, Хрватска), узима старији предлогак, *Хрватску рајсодију* Мирослава Крлеже, која се одвија у време Првог св. рата, како би коментарисала савремена збивања и посебно однос Европе и Европске уније спрема “балканске” и “хрватске”, то јест локалне “другости”. Декадентна глембајевска буржујска иконографија са репродукцијом неокласицистичке богиње Европе на белом бикку, снобизам и етикеција нових богаташа за свечаном трпезом, прерастају у расправу о избегличкој кризи и доласку “црнаца” као “пожару” који се шири³⁾, док се слуга мора понижавати износећи личну интиму и играјући на столу како би добио новац за лечење тешке болести свога детета. У другом делу представе богаташи постају радна снага са високом стручном спремом која на аудицији “просјачи” за посао чистача/чице. Сјајни дијалози испитивача и кандидата дрско и цинично прелазе границе политичке коректности. У трећем делу, маестрално изведеном, актери нападају у анархију, оргију, рушење света и потпуну пропаст. Стилски изузетно вођена, елегантна, цитатна у тексту и визу-

елности, ова представа пример је политичко-плакатског театарског стила доста заступљеног на хрватској националној сцени и, истовремено, високоелитног редитељског позоришта.

БИТЕФ НА ФИЛМУ 2016: ИСТОРИЈА БЕЛЕЖЕЊА ПОЗОРИШНОГ ИЗВОЂЕЊА

У оквиру 50. Битефа, изванредно значајан пратећи програм *Битеф на филму* уреднице Вере Коњовић, истакнутог интелектуалца и преводиоца и незаобилазне сараднице овог престижног Фестивала, обележио је 40 година постојања. Многа ремек-дела светске кинематографије, од којих су нека режирали и познати позоришни, уз то и филмски редитељи, како играна, тако и документарна остварења важна за политичку и историју културе 20. века, нашла су место у овом програму. Упркос сада већ одомаћеном утиску о нашој “савршеној” дигиталној цивилизацији, у којој се сва сећања и догађаји архивирају без премца, што, нажалост, утиче и на наш све неозбиљнији однос спрема истих, Коњовићева нас извештава о неким неповратно уништеним и недоступним забелешкама антологијских позоришних представа: “А онда... Из Русије јављају да *Хамлет* редитеља Љубимова никада није снимљен, људи из Ефросовог круга тврде да је *Дон Жуан* снимила само београдска телевизија. Снимка нема. У Пољској постоји приватни снимак *Посланој принца* Гротовског који не може да се добије. *Сан Лейне ноћи* Питера Брука снимљен је приликом гостовања у Јапану, али је Брук снимак морао да уништи на захтев Јапанаца. Једини снимак *Хамлета* Љубише Ристића је позајмљен и заувек изгубљен. На многобројне дописе... одговора нема, за већину снимака плаћају се ауторска права, а за културу у Србији издваја се 0.62% буџета...”⁴⁾ Следи избор (сачуваних) забелешки неких од кључних ико-

3) Алузија на референтни документарца аутора Ђанфранка Росија *Пожар на мору/ Fuocoatmare*, Италија, 2016.

4) Меденица, Иван (одг. ур.): *НА ЛЕЂИМА МАХНИТОГ БИКА*, Каталог Битеф фестивала 2016, Београд, 2016, стр. 105.



Из представе **Над гробом глупе Европе**

нокластичних представа и личности које су обележиле ову пола века дугу позоришну манифестацију, посвећену новим тенденцијама у оквиру театра 20. и 21. века.

У току једног дана (30. септембар) у старој Кинотеци у Косовској улици – сала “Динко Туцаковић” – одржан је *Бишеф на филму*, дигитални маратон различитих формата покретне слике. Сам избор тема и представа истакао је новаторски, полемички и модерно-естетички карактер историје Битефа, укључујући значајне домаће и иностране ауторе, извођаче и кул-

турне посленике. Осим тога, овај избор драгоцен је и зато што је приказао различите видове *бележења позоришне уметности*, од ТВ-емисије, како оне у студију, тако и развијеног документарног портрета (*Мира Траиловић*), преко постмодерно режираног ТВ-снимка представе (*Ричард Трећи*), затим филмске верзије представе (*Мртви разред*) и софистицираног арт видео-филма (*Тела*), до, коначно, играног филма снимљеног према истоименој представи, у сродном амбијенту и са оригиналним глумцима (*Малоћрађани*). Дати дијапа-

зон формалних врста преношења позоришне изведбе у медију покретне слике отвара и корисно поглавље у теоријском промишљању пријемчивости медија телевизије, видеа и филма за преношење идејног и естетичког квалитета позоришне представе, коју још увек *живо извођење* на сцени или у неком за ту сврху адаптираном играјућем простору издваја као специфичну и засебну, хиљадама година стару и непоновљиву драмску уметност.

Бишеф на филму отворио је снимак прве телевизијске хронике 14. Битефа 1980. (ТВБ, уредник Феликс Пашић, 25'), у којој је гостовала екипа представе *Хамлет*, у режији Љубише Ристића. Емисија представља и документ времена и телевизијски стил тога доба, са сценографијом смеђих тонова, дрвеним ламперијама и плакатима, док одећа учесника делује данас помало "позоришно". Најдрагоценији овде јесте формални и одговорни интелектуални дискурс водитеља Боре Драшковића, нашег истакнутог редитеља, професора и публицисте, и осталих учесника, данас углавном незамислив у текућим ТВ-програмима. Приказани су и инсerti из представе која је, будући да је отварала фестивал, била директно преношена, као и анкета са гледаоцима након представе за коју сам Ристић изјављује да је "фризирана", то јест да је било више негативних коментара него што је приказано (!). Реч је, очигледно, о веома слободној, савременој интерпретацији Шекспира, у којој је, према речима учесника, посебно истакнута личност Фортинбраса (присутни Петар Божовић), који врши инвазију Данске, а која је, према речима британског критичара Мајкла Ковенија, госта Битефа који се појавио у овој хроници уз симултаног преводиоца Новицу Чолак-Антића, неретко изостављена у "домаћим", енглеским верзијама извођења *Хамлета*. Ковени је истакао право уметника на слободу интерпретације, те чињеницу да не постоји један "прави" *Хамлет*, осим драмског текста који свако може прочитати код куће. Контроверзи представе допринело је то да је настала у години Титове смрти,

те да ју је режирао, према уводним Драшковићевим речима, "један од наших најдрскијих редитеља у погледу инвентивности и храбрости".

Други по реду приказан је снимак ТВ Нови Сад из 1992. представе *Ричард Трећи* истог редитеља (КПГТ, Суботица). Режија снимка (р. и адаптација Љ. Р., 60') одговара флуидном стилу видео-естетике '80-их, без канонског просторног кадрирања, са акцентима на детаљима и крупним плановима, као и честим променама рампе и кретњама камере, по свој прилици "из руке". Рампу саме представе чини дуга линија ватре, док су костими и шминка изразито еклектични и постмодерни, са знацима антике, средњег века и савремене панк-моде. Злодела Ричарда Трећег (Борис Исаковић) дата су у контрапункту са његовим "племенитим" тежњама ка поновном обједињењу свог биолошког, односно породичног и ратничко-државног клана. Дато виђење представу чини утолико више контроверзном, с обзиром на историјски тренутак у коме је настала, 1992. годину и доба посткомунистичких националистичких режима и ратова током распада СФРЈ.

Филмски снимак антологијске неоавангардне представе *Мршви разред*, према тексту и у режији Тадеуша Кантора, Театра Крикот 2 из Кракова, Пољска, режирао је истакнути позоришни редитељ и филмски аутор Анџеј Вајда⁵⁾. Реч је о снимку прве од укупно три верзије представе, преточеном у филм у продукцији Зеспол филмови Х из 1976. Премијера прве верзије представе изведена је 15. новембра 1975, а друге верзије 1977. У Београду је играна друга верзија *Мршвој разреда*, која је освојила и Гран при 11. Битефа 1977. На истом, 11. Битефу, приказана је и ова филмска верзија представе из 1976. у оквиру програма *Бишеф на филму*.

Анџеј Вајда, који је са својим позоришним режијама учествовао на 10. Битефу са *Случајем Данијон* Станиславе Пшибишевске и 21. Битефу са *Злочин*

5) Филмови: *Генерација*, *Пейео и дијамант*, *Сибирска легија Мајбей*, *Човек од мрамора*, *Дириџент*, *Човек од железца*, *Данијон*, *Светица Негела*, *Освећ* итд.

и казном Ф. М. Достојевског, био је посебно надахнут Канторовим ремек-делом *Мртви разред*. Представу је гледао пет пута и одлучио да је сними као филм, иако никада не снима своје позоришне режије. Резултат тога је задивљујући документ ове чувене представе у њеној првој, оригиналној изведби, који превазилази оквири “снимљеног позоришта” и постаје изванредно, формално хибридно, филмско дело које укључује документаризам али и самосвојну модернистичку филмску режију. Улазак публике пред већ активне глумце у клупама учионице/цркве дат је елиптично, кратко. Фантастичан амбијент очуваних лагума/катакомби у који је смештено драмско збивање дочаран је реалистично и концентрично, са пажљивим праћењем игре глумаца, као да овога часа реално присуствујемо представи. Колор-техника слике у зелено-сиво-смеђој гами је задивљујућа. Вајда прави два степена отклона од сценског простора пред публиком. Он, у првом делу филма/представе, камером залази у ходнике иза саме сцене, где бележи две-три интимније, исповедне сцене које изводе актери: оваквим одступањем од строге условности позорнице он, парадоксално, појачава утисак уверљивости збивања за “одсутног” филмског гледаоца. Још радикалније, он два пута прави рез са позоришног простора на реалистични екстеријер ливаде, у који трупа улази на траву и међу клупе, да би се потом вратила у сопствено играње на сцени што је основна, генеричка ситуација филма. Такође, једна од јунакиња, која у другој половини представе има драмску сцену поред апарата на предњем делу играјућег простора, филмским резом прелази у психолошки готово апстрактни, али реални простор трга у коме доминира класична архитектура, а где се одвија централни део њеног снолико-кошмарног, изузетног монолога, да би је редитељ затим “вратио” у сценски простор игре, у коме ћемо бити до краја ове узбудљиве представе. Вајдина режија даје снагу присуства драмском набоју Канторове креације, у којој глумци имају лица у нестварно зеленој и сивој боји и држе лутке младића и девојака из “не-

сталог” разреда⁶⁾, спајајући у јединствену целину две приказивачке конвенције, позоришну и филмску. “У *Умрлом разреду* Тадеуша Кантора умрли се враћају на своја места у школским клупама. Клупе су постављене на сцену још пре почетка представе, испред самих клупа или столица за гледаоце. У клупама седе лутке с ликовима дечака и девојчица. Умрли седају крај самих себе, крај бивших себе, крај себе какви су били. ... Живи су двојници умрлих, и то је, вероватно, најзначајније што Кантор има да каже.”⁷⁾ Један од учинака представе, дочаране и овим изузетним филмом, јесте осећај ритуалне безвремености постигнут доследним и директним испуњењем потребе човека да уђе у тајну и смирење смрти, да јој присуствује, улазећи тиме у простор људскости и вечности.

Прелепи документарни портрет *Учесник и сведок: Мира Траиловић* (ТВБ, редакција програма за културу, 1988/89, 42') у режији Ненада Момчиловића, према сценарију познатог позоришног критичара Феликса Пашића (1939–2010), који је и дискретни саговорник протагонисткиње, убедљиво преноси достојанство и харизму једне од најзаслужнијих жена у послератној позоришној култури СФР Југославије и Србије. Избор и кадрирање простора у којима се одвија разговор – ТВ студио, градилиште нове зграде Битеф театра у настајању, рушевине старог Атељеа 212 и његов “чувени” бифе – проширују значењско поље исповести Траиловићеве, те истичу њену непосредну али врло елегантну и учену личност. Говор Мира Траиловић (1924–1989), професорке драматургије, оснивачице Атељеа 212 и Битеф фестивала 1967. са Јованом Ђириловим, продуценткиње и редитељке домаћег мјузикла *Коса* из 1969.

6) Према истакнутом пољском театрологу Јану Коту (1914–2001), реч је о два из заборава дозвана разреда: разреду уочи матуре галицијске гимназије у неком градићу Аустроугарске монархије, пред избијање Првог св. рата, те о умрлима из кутка земље у којој су у заједници живели Пољаци, Украјинци и Јевреји. Јан Кот: *Позоришће есенције и други есеји*, избор и превод Бисерка Рајчић, Просвета, Београд 1986, стр. 67.

7) Оп. cit., стр. 67–8.

и других антологијских пројеката, садржи дивне етичке поуке о професији, глумцима, породици и животу у послератној Југославији. Мира, поред осталог, истиче да је њено доба било доба високе моралне одговорности, те озбиљног политичког ауторитета, да се, и поред свог порекла из старих српских породица, увек осећала не само Југословенком већ и грађанком света, те да је увек настојала да прави добро позориште у свом професионалном животу.

Филмски снимак представе *Тела* (Шаубине ам Лењинер плац, Берлин, Немачка), плесачице и кореографкиње Саше Валц, која је освојила Гран при 34. Битефа 2000. потписују аутори Јерг Јешел и Бригита Крамер. Концепција режије овог видео-филма (59') веома је амбициозна и активна спрема датог позоришног предлошка, те настоји да креира визуелно атрактиван запис који ће се извођачима приближити језиком савременог филма, онако како позоришни гледалац никако није у могућности да учини. У оваквом поступку дати снимак представе најближи је актуелним тзв. филмовима уметника или "галеријском филму", који на примењени начин користе професионални технички језик филма/видео и изражајна средства играног и документарног филма, како би дочарали одређени визуелни и идејни/идеолошки концепт. Атлетски па и милитаристички интонирана кореографија обимног ансамбла, са вишеструким променама физички захтевних сцена и веома скупих костима и компликованих ефеката, на наративном нивоу приповеда и полемиче са друштвом о савременим функцијама тела као објекта лепоте, насиља, жеље, естетске хирургије и медицинских операција, иконолошки га стављајући, путем постмодернистички отворених цитата, у више контекста древности и савремености.

И, коначно, присуствујемо правом камерном играном филму, адаптацији представе *Малограђани* по тексту Максима Горког, у режији и сценографији Георгија Александровича Товстоногова. Представа је освојила Гран при Битефа 1968. ТВ-снимак (очевидно

на филмској траци) потписује Ленфилм, СССР, 1972. (147'). По раскоши продукције, премда у црно-белој техници, можемо само претпоставити да је и сценографија адаптирана за потребе филма, а свакако, осим фронталне радње у дневној соби и предсобљу, снимљене су додатне сцене са оцем и мајком у спаваћој соби у унутрашњости куће. Ово сведочи о миметичној концепцији *филмске режије* спрема полазног позоришног предлошка. Квалитет овог дела састоји се у драмској дубини и зрелости која се, по драматичности судбина јунака/јунакиња, приближава Чехову и осећању модерног трагизма, о чему је писао и Јован Христић⁸⁾, у недостижној глумачкој игри читавог ансамбла: Евгениј Лебедев, Марија Соколова, Ема Попова, Олег Борисов, Кирил Лавров, те изванредној драмској режији текста, у сценској као и у филмској верзији. Режија филма реалистички прати мизансцен и драмски развој ситуација и ликова, уводећи крупне планове, детаље и атмосферу читавог простора. Прича о старомодном оцу и мајци, чија се деца, сада већ одрасла, не уклапају у традиционалне обрасце провинцијског малограђанског живота, иако немају ничим да их замене, осим празнином и усамљеношћу, уз усвојенике и слушкиње који извлаче ситне профите и луталице које добију покоје пиће или пун тањир, веома је релевантна у данашње време. За нашу средину посебно је актуелно посрнуће у жабокречину малограђанштине коју прате беда и окрутни материјализам. "Емотивна куга" која захвата младог сина и кћерку газде – која, будући на путу да постане уседелица, што се показује као масовна појава и овдашњег провинцијског капитализма, покушава самоубиство – чини овај лик правом трагеткињом.

8) Видети: Јован Христић: *Чехов, драмски писац*, Нолит, Београд 1981.

Пише > Немања Драгаш

Сва лица колективне јединине

Осврт на 17. Битеф Полифонију у оквиру 50. Битеф фестивала

Под слоганом “Одолети махнитости”, овогодишња Битеф Полифонија традиционално отвара нову димензију разиграности, иновативности и дискурзивно-поетичких преплитања. У духу нових тенденција које се “на леђима махнитога бика” грчевито боре за статус, разноликост позоришних пројеката, избор тема и храброст на нивоу ауторског концепта, чине Полифонију јединственом у намери да кроз уметност, бегом од профане свакодневице, измири подвојености. Таква многозвучност сведочи о поштовању и важности сваког појединачног гласа, био он у служби бунта или дубоке, личне истине. Бавећи се актуелним темама, кроз преиспитивања наших улога и ставова према истим, одолевајући махнитости, Полифонија балансира између стваралачких побуда и наших потреба. Ове године, у сарадњи са организацијом “Аситеж Србија” (Assitej Srbija), након представа, приређени су дијалози шест младих позоришних теоретичара/критичара са публиком, у намери да се критичким освртом на дело и његове појединачне сегменте исти демистификују

и на том нивоу дефинишу квалитет, успешност идеја, предности изабраног жанра и друштвени значај дела.

Након интерактивног отварања 17. Битеф Полифоније (28. септембар) и уприличеног програма у УК “Пароброд” у оквиру којег је, између осталог, представљен значајан трогодишњи пројекат француског драмског писца Лика Тартара, посвећен сензибилизацији ученика за театар и писање драмских текстова, уследила је прва представа овогодишње Полифоније – *Woven/Ayanasu*, јапанског аутора Кенђира Отанија, на сцени Позоришта лутака “Пинокио”. Ова невербална представа за младу публику настала је као синкретизам идеја о променама и стамености међуљудских односа и последица разорног земљотреса у Јапану (2011). Представа кроз низ симбола тка утисак о неоспорној важности породице у добрим и лошим тренуцима, између боли и наде, крајности очаја и воље.

Метаморфоза емоција у служби досезања јединства као апсолутне снаге, чита се као нужност изградње нове стварности, након оне разорене. Суочавајући се

са друштвеним табуима, *Woven/Ayanasu* вешто комуницира са публиком свих генерација, доводећи нас до осећаја колективне емпатије. Једноставна продукција (Dora Theatre Company & Ma Company) са пет извођача, постиже максималан ефекат и поентира кроз низ слика из свакодневнице, преко безбрижности и деконструкције до поновног успостављања нечега што бисмо могли назвати “микросмичком хармонијом”. Суптилна игра светлости и сенке, месмерично привлачи. У појединим деловима, представа ритмички пада, али уиграна екипа на сцени успева да изнова досегне висок перформативни ниво. Представа изискује потпуну чулну ангажованост и недељиву концентрацију при праћењу свих невербалних токова. Једине речи које су изговорене на сцени су – “Води ме кући”, које указују на порекло наше снаге, како личне, тако и колективне. Наступу јапанске трупе претходила је радионица физичког театра и презентација процесног рада на овом пројекту.

Другог дана Полифоније на програму су се нашле две занимљиве представе. У продукцији Театра “Мимарт”, по концепту Неле Антоновић, на сцени Култ УК “Вук Караџић”, одиграна је представа *Како смо преварили Мефиста*. Овај трансмедијални пројекат третира неколико феномена и значајних проблема човека у савременом друштву. Разапети између слободе и нужности избора, актери носе терет одговорности који не оставља простор за тријумф личног задовољства. Кроз три књижевна дела: *Ми* Јевгенија Замјатина, 1984. Џорџа Орвела и *Фауст* Гетеа, колективне бриге позиционирају се као приоритет у третирању свега егзистенцијалног, негирајући могућност било какве аполитичности. Представа се обраћа млађој публици, преко јасно дефинисаних невербалних и вербалних компонената, од покрета и плеса до моћног и нужног гласа, јер је тишина каткад само луксуз, протумачен као лице егоизма. Храбро, уз минимална финансијска средства, реализација овог пројекта доказала је да је ентузијазам моћ, а да се употребом такве моћи и де-

лотворних решења, мало претвара у довољно и много. У томе је, чини се, и највећи квалитет овог дела.

Истог дана, представа *Каг бајке заћуше* у КЦ “Рекс” (Rex), аутора Бориса Чакширана, даје занимљив приказ феномена бајки кроз процес одрастања и суочавања са свим димензијама емоција и особина, које нас у практичном смислу одвлаче од срећних крајева и нових почетака. Комплексност међуљудских односа, објашњена кроз поетичан, бајковит перформанс, имплицира на двојакост карактера, сензација, интеракција и свакодневног битисања у систему опсена, могућности и слабости. Представа обилује симболима свакојаке природе. Паралелно са наративним током, два извођача симултано преводe говор на знаковни језик, што иде у прилог чињеници да жива реч није једини начин да се изнедри конкретно и да се људи разумеју. Ту је и покрет, стилизован, у кинестетичким оквирима, јасан и крајње непретенциозан. Контраст и релативност добра и зла, упућује на освешћен свет, који није искључив по питању углова посматрања и доживљавања. На прелазу велелепне бајке у реалне животне токове, истина је прихваћена са резервом, као што морају бити и наши поступци, одлуке и избори. Учесници постављају питања: “Ко је зао? Ко верује у љубав? Ко је успешан? Шта је нормално? Како изгледа идеална породица? Шта се мора? Ко је добра особа? Ко је слободан?” Јасно је да смо сви, постављајући себи или другима ова питања, нагде између фантазије и разума, одговорили на њих или можда застали, позивајући се на страх. Ова представа, сасвим сигурно, није показала изузетну извођачку вештину, апсолутну уиграност, нити је можемо посматрати као заокружену целину. Међутим, одаје утисак једне пријатне атмосфере у којој је свако од извођача био личан, маштовит и неспутан у тумачењу основне идеје кроз личну исповест.

Представа *Врсте* настала је као производ сарадње кореографа Јоване Ракић и драматурга Марка Пејовића и укључује четири млада извођача – уметнице савремене игре: Јану Миленковић, Мину Контић, Наташу

Из представе **Woven / Ayanasu**

Шмелц и Тамару Пјевић. Наиме, ако се руководимо идејом да је у уметности игре покрет исто што и реч, и да оне дубоко личне постају универзалне када у њих поверујемо, онда су *Врсије* антипод недоречености. Свака употреба сопственог гласа у циљу доказивања опште истине, ризик је сам по себи. Не због несхваћености или довођења у везу са апсурдом, колико због осуде храбрости, ако се уопште и сећамо шта она представља у систему без система и где јој је заправо место. Четири уметнице у представи *Врсије* говоре јасно. Вођене

снажном идејом, иако у делимично задатим оквири-ма, оне доследно негирају постојање граница и искључивости, како уметничких, тако и оних генерацијских. Сврсисходно манипулишу доживљајима прусутности и одсутности. На аутобиографском перформативном нивоу оне су синоним свих личних заменица. Символ су вечитог кретања, склоне психофизичким метаморфозама које их наизглед чине отпорнијим на свакодневне неминовности и одлуке са којима се суочавају кроз низ друштвених улога. Окупљене у пројекту

који за циљ има афирмацију њихових стваралачких квалитета, имају могућност али и привилегију да обликују и комбинују слободну вољу и кинестетичке интерпретације. Сасвим природно, на површину испливава питање личне и колективне слободе, али несумњиво и питање личног и колективног на свим нивоима. У тренутку када се они изједначе, постаје јасно да се у контексту друштва и времена човек налази у безнађу и прибегавање механизмима делује као здраворазумски потез. Комични моменти не прелазе у карикирање које се граничи са некусом. Баланс између животних и сценских подвојености у представи ни у једном тренутку не оставља простор за неозбиљно схватање основне намере аутора, односно коаутора представе. У шездесет минута, крајње разумљивим током и нимало претенциозно, аутори поентирају. Представа не болује од недовршености, агресивности и јефтиног политизирања. Напротив, одише блискошћу извођача који се надопуњују, разумеју и озбиљно надрастају оно што се често да окарактерисати синтагмом “одрађивање посла”. У задивљујућем синкретичком науи да споје ларпурларистичке принципе и укажу на нужност апсолутне социјалне будности, *Врсие* успевају да се и жанровски издвоје као посебност, доказујући још једном да сви ми разумемо и реч и покрет.

Представа *Љубав и груи демони* је резултат сарадње Театра Заједнице КЦ “Чукарица”, под руководством ПОД театра из Београда и ЗИД театра из Амстердама. Представља аутентичну авантуру кроз Савамалу, од простора испод Бранковог моста, поред реке, па све до КЦ “Град”. На необичним местима позориште нам открива тајне и заседе, стварност и машту као димензије љубави. Љубав је животворна, спаја, али боли и разара. Кроз караван покрета, изговорених речи, тренутака, односно кроз хорско, плесно и сценско, исказује се наша потреба да будемо део свега онога што нас интересује, привлачи и чини живима. Третирајући мотиве живота и смрти, свадбе и сахране, спајања и опраштања, у јавном простору, лишеном омеђавања,

перформанс имплицира на свеопште и свевремено у нашим свакодневицама. Ми смо део заједнице и играмо улоге, архетипски или иноватино, за личну добробит, али и за колективно задовољство. Надилазећи норме институционалног позоришта, ова представа ненаметљиво провоцира чула, акцентујући важност сваког нашег тренутка и поступка.

Последња представа у оквиру 17. Битеф Полифоније, као део позоришне туре којој припада и претходно дело, у продукцији Дам-Даш, јесте *Пишајмо бојаше (или шајне моћи нас-осталих)* описана као мађионичарско-хорски русвај. У представи учествују “Деца са Месеца”, позоришно-хорска трупа деце дома “Вера Радивојевић” из Беле Цркве. Реализована је уз продукциону помоћ ВТД The Balkan Trust for Democracy и фондације “Јелена Шантић”. Намећу се питања: “Где су и ко су богати? Имају ли другове, ил’ само сабирају камате и дугове? Шта би их ти питао/питала?” Деца, мађионичари свог космоса, говоре о себи и одраслима, о потреби за одговорима, о потреби за знањем о свету у којем је тако много улога додељено људима, а не постоји писано правило које би омогућило трајност или оправдало сваку од њих. Без претераног одушевљења, представа ипак поентира и оставља утисак успешно спроведеног ауторског концепта.

Још једном, Битеф Полифонија, мисијом и садржајем, успева да парира главном програму, дајући публици коју чине све старосне категорије прилику да активно учествује у размени утисака и ставова, “рушећи” рампу између сцене и партера. Успешно организовани дијалози шест младих позоришних критичара/теоретичара са публиком (Ана Поповић, Јелена Палигорић, Теа Пухарић, Немања Драгаш, Лара Поповић и Нина Вурдеља), указали су на значај оваквих тенденција и заједно са учесницима свих програма 50. Битефа, објаснили како је могуће одржати се пола века на леђима једног махнитог бика.



Пише > Љиљана Чекић

Позориште постоји због публике

Театар фест “Петар Кочић” 2016, Бања Лука

Деветнаести бањалучки Театар фест догодио се у јубиларној двадесетој години његовог постојања, што указује на чињеницу да фестивал не мора да се догоди сваке године, односно да *Excerptio firmat regulam* (изузетак потврђује правило).

У духу још једне крилатице, *Panta rei*, не би требало да нас зачуди то што један фестивал изгуби назив, а преузме га неки други, какав је случај са бањалучким фестивалом. Наиме, приједорска “Кочићева српска сцена” је угашена прије десет година док је Театар фест у Бањој Луци преузимањем имена највећег крајишког писца проширио свој назив и постао Театар фест “Петар Кочић”. Термин одвијања овог фестивала такође је имао несталну меркуровску природу, па се помјерао из маја, у јуни, да би се вратио у мај.

Овај фестивал је основан са намјером да бањалучкој публици прикаже најбоља позоришна остварења из окружења која су стварана у текућој сезони. Првобит-

но, фестивал је био замишљен као смотре, да би верменом постао такмичарски, профилисан као фестивал домаћег драмског текста. Годинама након тога, због смањене продукције, враћена је могућност селектовања представа насталих према текстовима страних писаца. Иако је новим правилником фестивала омогућен одабир драма страних аутора, позоришна пракса ту могућност користи само у ријетким приликама. Углавном, на бањалучком фестивалу играју се представе домаћих писаца, у које се убрајају сви они аутори за чији рукопис није потребно превођење.

Фестивал је отпочео премијерним играњем ван конкуренције *Подвале* Милована Глишића у режији Ђурђе Тешић, а у извођењу бањалучког ансамбла. У такмичарском дијелу програма уврштене су биле представе *Бела кафа* Александра Поповића, у режији Милана Нешковића, Народно позориште, Београд; *Чудовиште* Браниславе Илић, у режији Предрага Штрпца, Народ-

Из представе *Дух који хода*

но позориште “Тоша Јовановић”; Зрењанин, *Кафа и цигарете – ђоздрав из Београда*, ауторски пројекат Мије Кнежевић, Атеље 212, Београд; *Дух који хода* Дејана Дуковског, у режији Александра Поповског, копродукција Српског народног позоришта и Центра за развој визуелне културе, Нови Сад; *Сумњиво лице* Бранислава Нушића, у режији Оливере Ђорђевић, Хрватско народно казалиште, Осиек и *Чаруџа* Радослава Павловића, у режији Станислава Грујића, копродукција Народно позориште Лесковац, Пулс театар Лазаревац.

Поред такмичарског дијела на Фестивалу се одржава и пратећи програм у коме се најчешће промовишу нове театролошке књиге и часописи. Усаглашавајући свој рад са законима неолибералног капитализма издавачи се све рјеђе одлучују на штампање књига из области теорије позоришта. Уколико то чине, тиражи су мали, а потенцијални круг читалаца још мањи, па неријетко оваква издања бивају бесплатно дијељена на књижевним промоцијама. У пратећем програму Театар феста “Петар Кочић” 2016. промовисани

су следећи наслови: *Драма и ђозорница у Бањој Луци* Бранка Брђанина, *Поетика модерне драме* Жан Пјер Саразака, у преводу Мирјане Миочиновић, *Парис – или залуд је размишљајући* Кристиа Емира Соколовића и нови бројеви часописа за позоришну уметност *Сцена* и часописа за позориште и визуелне комуникације *Аџон*. Посљедњег дана фестивала одржан је стручно-научни скуп под називом “Каква је будућност театра?”, у коме је учествовало двадесетак позоришни стваралаца и истраживача из региона.

У складу са латинским слоганом под којим се одвијао овај нејубиларни фестивал у јубиларној години постојања – *Nis et nunc*, протекло је осам фестивалских дана. Све представе су имале дубоко пуштено коријење у балканском тлу, показујући попут лакмус папира дијагнозу времена, али и умјетничке домете и амбиције средина из којих су стигле.

Нису то била огољена сведочења о времену коме припадамо или о прошлим догађајима који нас и даље узнемирују и чије дјечије болести не успјевамо да преболимо. Био је то театарски покушај да се исприча живот онако како га виде позоришни радници, како га доживљавају занесењаци и маштари, вјечито незадовољни, али вјечито пажени од средине, која ма како тешко живјела, увијек смогне снаге да за своје умјетнике одвоји које парче бијелог хљеба, макар понекад и бајатог.

И кади ти и такви људи одлуче да анализирају и критикују вријеме и мјесто у коме живе, а живе **сада и овдје** онда и њихова питеорескна слика пропитивања живота поприма обличје и естетику својих стваралаца. А њихово виђење живота повремено је далеко од реалности о којој покушавају да говоре. Позоришне представе нису документаристичка грађа. Оне само репрезентују доживљај једног времена кроз оптику умјетника. Па ипак, свака представа и свака критика, ма како субјективна била није за сваку публику. Једни је неће разумјети или их неће интересовати, док ће је други доживјети као незаслужен шамар, прст у

око, ударац по незараслој рани. Нажалост, готово да није било фестивала у граду на Врбасу на коме није гостовала представа која је имала потребу да увриједи, рани или малициозно укори оне који то од театра нису залужили – публику. Позориште има задатак да опомене, шокира, провоцира, да буде субверзивно, да проговори о забрањеним темама, али се поставља питање колико има права да повриједи своје гледаоце. А било је тога, много чешће него што би добар грађански морал дозвољавао.

Бањолучка публика је необична по много чему, а највише по стојичком трпљењу увреда које су јој често са српских (не хрватских или бошњачких) сцена бацане директно у лице. Чудна је та публика у којој је готово сваки други човијек стигао однекуд... некад... најчешће не својом вољом... Чудна је то публика која до последњег минута представе одтрпи сваку увреду која јој је упућена и скупи снагу да аплаудира. Бивало је и устајања са представа, тихи бојкот руку које не желе да аплаудирају, али све је то било на нивоу индивидуалног протеста.

А када се заврши “свети чин позоришне игре”, када се спусти завјеса и гледаоци престану бити публика, дешавало се, не тако ријетко, да се излије жуч, да се покаже огорчење, разочарење...

По правилу на такве преставе нису долазили главни и одговорни творци (продуценти, писци, редитељи) тих тзв. друштвено-ангажованих представа које су имале намјеру да осуде, али и да пресуде. Долазили су глумци, често збуњени питањима, неснађени, понекад увријеђени... На округлим столовима није било оних који су требало да стану пред публику и објасне зашто и како, са каквом намјером, циљем... Обично су њихове идеје невјешто бранили глумци јер они, авај, не могу да изостану са представе.

Ако у неком граду живе избјеглице и расељена лица у толиком броју да је измијењена физиономија града, ако постоји град на Балкану у коме свако има своју ратну трауму коју готово нико на земаљској кугли



Из представе **Дух који хода**

не жели да чује и за њу да зна, па ни “браћа” са источне стране Дрине онда је то Бањалука. И онда тој и таквој публици, на сву муку и ћутање које траје сада већ деценијама, доведете представе којим покушате још мало да досолите рану. Ако је и од “браће” превише је.

Није запамћено да је бањолучка публика некада прекинула неку представу, да је звиждала или гађала глумце. Годинама су је омаловажавали неки ангажовани интелектуалци који о животу знају подједнако као и сви који живот проведу дижући салонску револуцију у лакованим ципелама. Бавећи се умјетношћу, свилени револуционари су се заправо бавили политиком, плитко и неутемељено како то само размажена и разметљива дјеца раде. Готово да се не памти фестивал на коме није избио инцидент на округлом столу. Политички, не умјетнички. Инцидент на коме су гледаоци бранили право на ваздух који удишу пред умјетницима који су им са сцене замјерали што дишу тако дубоко. Или је то само тако изгледало из визуре позоришног мрака?

И тако из године у годину, из фестивла у фестивал.

Из представе *Дух који хода*

Скромни позоришни буџети неминовно су утицали на обим овогодишње позоришне продукције у окружењу, што је каузално утицало и на смањену могућност избора представа. Неинвентивност маркетиншких тимова додатно је ограничила домен селекције. Величина позоришне сцене, изграђене у вријеме када је град имао двадесет пута мање становника, лимитирала је значај број представа. Упркос свему, позоришна управа, “мештри од илузије” успјели су да створе светковину на којој се заборављају проблеми и у чијем средишту доминира *homo ludens* као стваралац и креатор радости игре.

Награде су оправдано подијелила двије највеће позоришне куће које су учествовале у овој позоришној манифестацији. *Дух који хода* Српског народног позоришта и Центра за развој визуелне културе проглашен је најбољом представом у цјелини и добио је награде за најбољу режију – Александар Поповски, најбољи драмски текст – Дејан Дуковски и најбољу сценографију – Таџисер Севинџ и Саша Сенковић. *Бела каф* Народног позоришта из Београда награђена је у три категорије, за најбољу женску улогу – Нада Шаргин, најбољу мушку улогу – Бранко Видаковић, и најбољу костимографију – Марина Вукасовић-Меденица.

Једно од пријатних изненађења овогодишњег фестивала, представа које је закорачила у храброст, свакако је *Чудовиште*, Народног позоришта “Тоша Јовановић” из Зрењанина. Ова тетарска кућа је у времену када се свако истраживање своди на вјешту еклектику туђих истраживања, у времену када се непрекидно рециклирају исти текстови, без храбрости да се закорачи у простор непотврђеног, одлучила да направи сценски догађај полазећи од идеје о драматизацији философско-есејистичког дјела. И догодило се позориште.

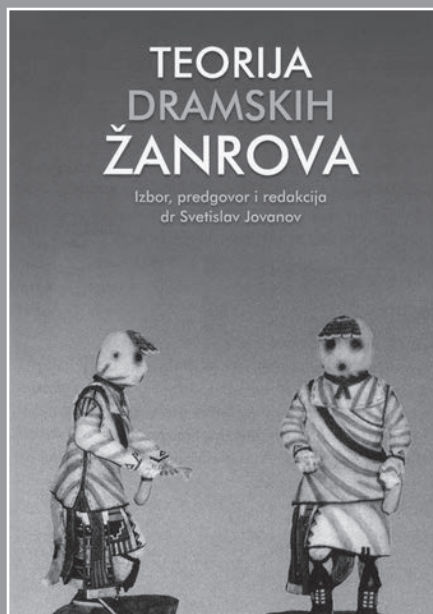
Најзначајнији културни догађај у Републици Српској, Театар фест “Петар Кочић”, као и свих претходни, изазвао је велико инетерсовање публике. Карте су данима прије почетка догађаја биле распродане. Ако за крајишке театарске прилике задовољна публика значи успјех, онда овогодишњи организатори Тетар фест “Петар Кочић” 2016. могу бити задовољни.

Из представе **Бела кафа**



Пише > Марина Миливојевић Маћарев

Теорија драмских жанрова



Теорија драмских жанрова

Избор, предговор и редакција др Светислав Јованов
Издавач: Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2016.

Драмски жанрови су једна од области о којој уче студенти на уметничким академијама. До сада је и за професоре и за студенте био изазов саставити литературу о жанру на српском језику, јер су текстови били расути по бројним књигама и часописима, а многи, веома значајни, нису никад ни преведени. Сада је, захваљујући театрологу Светиславу Јованову

и издавачу, Позоришном музеју Војводине, пред нама *Теорија драмских жанрова*. Ова књига има за циљ да пружи увид у репрезентативне савремене текстове о жанровима у области драме. За оне који се баве овим питањем на академијама важно је напоменути да се ово дело не бави историјом развоја жанра у европској драмској књижевности, али је оно проткано кроз књигу почев од упутног предговора *Парадокс о жанру др Светислава Јованова*.

У предговору Јованов полази од Аристотеловог дела *О ђесничкој уметности* као базичног за развој европске драме и позоришта. Ово дело аутор такође третира као полазну основу из које су изведене све потоње теорије о жанровима, било да жанр третирају догматски или аналитички, било да се на Аристотела непосредно ослањају или настоје да га оповргну. Након кратког историјског увода, Јованов даје основни преглед како се идеја о жанровима третира у савременој теорији. Аутор издваја Жерара Женета који тврди да забуне настају због тога што се жанр не одваја од начина представљања. Начини представљања су лингвистичке категорије, док су жанрови књижевно, значењске категорије које се идентификују “на основу спецификације садржине”. За разлику од модуса, жанрови су историјски променљиве категорије које настају, развијају се, па и нестају. Другачији правац развио је Пол Хернанди који издваја “типове сличности”. По овој теорији конституисање одређеног жанра подразумева уочавање извесних нивоа сличности који зависе од тачке гледишта тј. типа сличности између уметничких дела за које смо заинтересовани. Ова линија настоји да издвоји обавезне или карактеристичне елементе на основу којих се конституише сваки жанровски образац у оквиру драмског модуса. У обавезне елементе драмских жанрова спадају јунак, универзални поредак и сукоб, док се међу карактеристичне убрајају тема и заплет. Након овог корисног увода следи избор текстова.

Својеврсни пролог је текст Алистера Фаулера *Историјске врсте и жанровски рејершоар*. Аутор заступа

тезу да је неизводљиво стриктно разврставање жанрова зато што сви жанрови не припадају истој категорији, а једно дело истовремено може припадати различитим категоријама, те да се за већину остварења може рећи да припадају различитим жанровским нивоима. Након уводног дела у коме се читалац упознаје са комплексношћу проблема дефинисања жанрова, следе сегменти о жанровима који у савременој театролошкој мисли буде највише интересовања и које Светислав Јованов води под одредницом “основни драмски жанрови”. То су трагедија, комедија, трагикомедија и драма. Други сегмент избора носи назив “Историјске варијације”. Он је посвећен главним историјским етапама основних драмских жанрова. У трећем сегменту избора под називом “Од жанра ка врсти” представљене су уже категорије груписања. У овом сегменту можете прочитати текстове Џејмса Л. Смита “Природа мелодраме”, Волфганга Кајзера “Гротескно у модерни” и Џесике М. Дејвис “Шта је фарса?”. Четврти сегмент “Жанровски хибриди” бави се жанровским категоријама које представљају функционалне комбинације двају или више жанровских образаца, скупова елемената или жанровских тенденција. У петом поглављу разматра се покушај обнове одређених жанрова и њиховог новог тумачења. Када прочитате књигу до краја, можда вам се може учинити да и даље немате дефинитивну и чврсту слику о томе шта је жанр. Али циљ књиге и није да пружи дефинитивне одговоре, већ да нас упуту у читав низ могућих одговора како можемо разумети жанр и како драмска дела можемо читати из перспективе њиховог жанра.

Ову књигу такође можете користити и као извор веома квалитетних (и до сада углавном недоступних) есеја који са становишта жанра тумаче релевантна драмска дела из историје европске драме. Овде ћете наћи велики број инспиративних анализа грчких трагедија, античких и Шекспирових комедија, незаобилазног Шекспировог *Хамлеџа*, Бихнерове *Данџонове смрти*, Чеховљевог *Вишњика*... Књига вам даје могућност да прођете кроз читаву историју драме и добијете информације о савременим тумачењима обавезне литературе драмске књижевности.

На крају, али никако не најмање важно, ова књига је изузетно значајна јер је Светислав Јованов у преводилачком тиму окупио изврсне познаваоце театролошке мисли који су истовремено и преводиоци: Бошко Милин, Владислава Гордић Петковић, Марија Стојановић, Даринка Николић, Периша Перишић, Милица Чолаковић, Бојана Денић, Ксенија Крнајски... Треба истаћи да се у више текстова Светислав Јованов представио и као веома успешан преводилац. Добар пролаз кроз књигу омогућује именски регистар, а књига је посебно дагоцена зато што нам, осим штампаних текстова, нуди и ширу литературу о жанру. Једном речју, ова књига биће неопходна литература за све студенте драмских академија као и за студенте књижевности. Књига је конципирана као хрестоматија и као таква захтева посебну пажњу када се чита. То је литература која се чита полако, која ће вам често бити при руци и у коју ћете радо завиривати кад год наиђете на неко отворено питање које се тиче тумачења жанра драмских дела јер ово је прегледно и надасве корисно штиво.



Пише > Зоран Гаши

Критички погледи у скривано



Горан Цветковић
 Театар и друштвено биће
 Мостарт, Београд 2016.

Театарска критика Горана Цветковића, а записана у двотомној књизи *Театар и друштвено биће*, у форми којом се презентује на Радио Београду 2, лакмусовска је подела која даје прецизну информацију да ли је нешто кисело или базно, овакво или онакво. Та истинита цедиљка крупног ништа или невидљивог нечега, формира укус малог али пожељног, истинољубивог аудиторијума.

У гомили помодног све цврчи од понекад прекомерне театарске рибље досаде али и мудрог претпремијерског радовања да ово, што данас гледамо, мора бити јако добро. Горанова критика је условљена кратким временом трајања, минутажом медија, али довољна да у сваком свом театарском тексту (критици) прекине или дода суплемент том девастираном театарском здрављу према времену и културним вредностима који су нас задесили, а према којима смо непотребно оправдано надути до хроничног праскавог испухнућа. Напросто је такво време да се сналазимо заборављени, намерно заборављени. Једва чекам да сутрашњи дан потврди несвестицу од синоћ.

Духовитим, уједначеним језиком верификације Цветковић превазилази трајање, додаје и ново кодирано, осмишљено гледање али и декодира тамо где треба пресећи. Иако звучи пренаглашено, то су нови дискурси и дотицања. Није критичарево мишљење безусловно или једном заувек дато, то је нетранспарентна слика онога што сви видимо, нове слагалице онемо који са лошим намерама да прехваљује, гугучари, све о сваком, туђе јаје, а нит види, нит чује. Код Горана су то крхотине, истинитост, знаци, условљеност, добре намере, што је превасходно добар разлог да се тражи иста или слична звучност.

Многи од нас уче се од њега тој стрпљивости или теже том таленту да се дело вредно пажње истакне и подржи. Горан је непревазиђен у акту гледања, читања и акту писања. Његова је естетика у осветљавању са критичким разлогом. То већ годинама уназад бележимо као особености ове искрене критике, суште супротности већ евидентно јадном, умекшалом, растопивом и разводњеном стању позоришне критике која најчешће има за циљ да изрекламира ништа и од ништа створи усмрђени профит у име некога или неких.

Цветковићев критичарски поступак је могућа, изван онога што се види, нова лична имагинација која може да закорачи изнад ове понекад шокантне театарске сликовности а којој гомила даје предност. У том

препознавању времена и његове пролазности треба забележити сва емотивна стања, али из другог ракурса, која се рефлектују баш у овом тренутку, без уважавања и респекта према позоришним манипулаторима, који се као хомункулуси додирују, размножавају, разграђују и загађују до изнемоглости.

Цветковић је сјајан читач позоришног међутекста. Та особина је плус да и тако ишчитава текст. Додаје му способност да кроз интерпретативну компетентност

види и скривано. Понекад ми се учини да Цветковић има две или више критика у једној. Само је једна видљива, што би Горан храбро рекао “Нека ...”. Лакше је ући камили кроз иглене уши, него богатуну у свили, кадифи и злату у позориште и његов свет.

Ретко минуциозан и храбар критичар на овим просторима. Добро је да једна оваква књига широко дише са два плућна крила, у два тома, у овој нашој трахеотомијској опасној свакодневици.

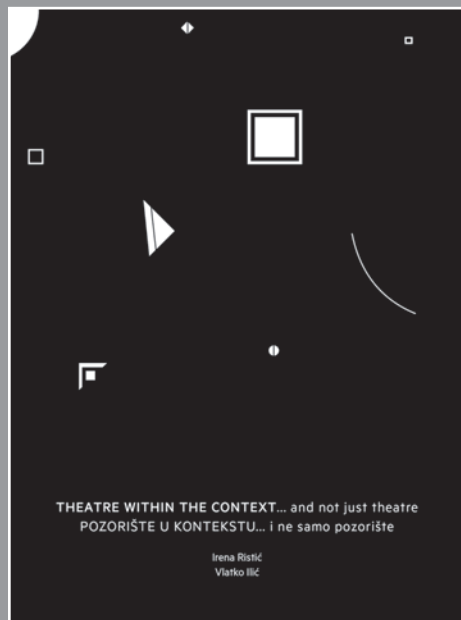
Пише > Вук Вуковић

Позориште у контексту...

Могу ли се савремена култура и умјетност мислити изван простора и времена у ком настају? Могу ли се умјетничке и извођачке праксе разумијети ако се не разумије систем вриједности карактеристичан за свијет који нас окружује? Коначно, може ли се рефлексивно захватити једна епоха ако њене појаве и феномене не читамо у контексту? Постконференцијски зборник радова *Позоришће у контексту... и не само позоришће*, у издању Хоп.Ла и београдског Факултета драмских уметности, сабира рецензиране текстове аутора/ауторки из Србије, Црне Горе, Хрватске, Велике Британије и Грчке који/које покушавају да одговоре на поменута питања или, пак, покрећу нова и другачија. Већ је из самог наслова могуће прочитати интердисциплинарни и мултитематски приступ радовима који су, како уредници у уводној ријечи записују, један од могућих исхода промишљања перформативности и њених социјалних улога. На том фону је и текст који отвара ову студију гдје је садржан преглед доминантних школа мишљења и оријентација које су дефинисале тзв. западно позориште, али позориште које је у активном односу са окружењем, одно-

сно контекстуалним околностима. Влатко Илић и Ирена Ристић суштински отварају дијалог о позоришту у контексту, наглашавајући значај критичког мишљења и дјеловања као опредјељења у савременој умјетничкој продукцији. Већ само постојање оваквог дијалога представља инцидент у савременом мишљењу и дјеловању о позоришту или у позоришту, иако је и сама дебата о темама које овај зборник радова покреће дио тзв. перформативних преокрета о којима уредници пишу. У том смислу, важно је нагласити и њихов став да и саме дебате знају бити симплификоване у функцији псеудохуманистичких циљева, док се ријетко проговара о есенцијалним елементима (односно, суштини као цјелини) партиципативне умјетности, или – да искористимо популистичку фразу – позоришта које нас се тиче. Посебно важно је питање које Илић и Ристић покрећу у свом тексту, а тиче се приступа изведбеним умјетностима, како у контексту друштвених импликација, тако и капацитираности савременог позоришта да генерише идеје и перспективе које не могу бити евалуиране искључиво у категоријама задовољства или примјенљивости, чиме антиципирају потребу за дијалогским и дијалектичким.

Значај дијалога наглашен је у и тексту “Позориште у контексту – како из историје позоришта ући у историју малих и великих живота” што, компаративно, јесте контекст дијалектичког дјеловања позоришта.



Позориште у контексту... и не само позориште

Приредили: Ирена Ристић и Влатко Илић

Хоп.Ла и Факултет драмских уметности Београд, 2016.

Јанко Љумовић, на примјеру Црногорског народног позоришта и позоришта уопште у Црној Гори, отвара дијалог о репертоарима и успостављању вриједности које тај репертоар еманира. Тако, Љумовић идентификује четири основна интересна поља утицаја на позоришну политику (умјетничко, комерцијално, политичко, културно-политичко поље) које је, надаље, могуће мислити и кроз интересе који се успостављају унутар свјетских позоришних трендова, савремених теоријских мишљења, интерсекторских пракси на глобалном или локалном нивоу, те програмских линија подршке. Оваква анализа позоришта, на примјеру представа *Евримен Ђилас* (*Everyman Dilas*, режија: Радмила

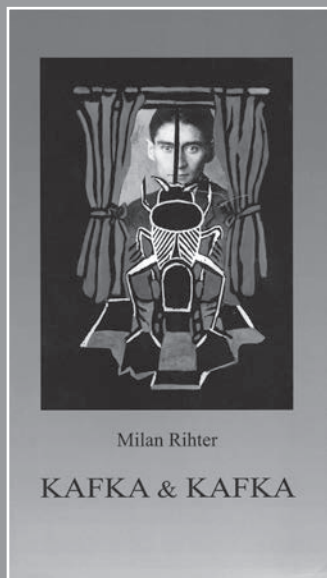
Војводић) и *Очеви су традили* (ауторски пројекат Бориса Лијешевића) говори о позоришту као (антиципираном) мјесту сусрета, али представља и методолошки оквир за преиспитивање позоришта у контексту критичког и интелектуалног промишљања друштвених тема, што је кључни допринос интердисциплинарно постављеног текста.

С друге стране, а у контексту самог наслова зборника који промишља “не само позориште”, важно би било поменути и текст Бојане Шкорц “Игра креативних различитости – учење за развој” који наставља системско промишљање креативности, али кроз призму психолошких наука што је значајан допринос тзв. београдских представница психологије креативности (Тијана Мандић, Ирена Ристић, Бојана Шкорц...). Ауторка анализира креативни процес као метод рада са рањивим и осјетљивим групама гдје су игра, импровизација и умјетнички перформанс постављени као психолошки и методолошки механизам превазилажења себе и одређених ситуација. Контекстуално постављен процес говори о заједничкој акцији која превазилази индивидуалне идеје, додајући посебну вриједност заједничком пројекту.

Одабрана три рада постављају оквир, али не и границе промишљања позоришта, умјетности и креативности, поготово узимајући у обзир значај и теоријску релевантност осталих истраживачких текстова који су садржани у овом зборнику радова. *Позоришће у контексту... и не само позоришће* покреће неопходна питања и пријеко потребне иницијативе због чега се намеће као, исто толико неопходна, литература за оне који желе да одговорно промишљају изведбене умјетности или дјелују кроз позориште, те у позоришту. Из истих разлога било би пријеко потребно наставити слична истраживања која представљају ријеткост у савременој издавачкој продукцији.

Пише > Зоран Ђерић

Две драме о Францу Кафки



Милан Рихтер

Кафка & Кафка

Превод са словачког: Зденка Валент Белић

Словачки издавачки центар, Бачки Петровац 2013.

Нису уобичајени прикази попут овог, јер нису уобичајене ни књиге попут ове. Трећа неуобичајеност је аутор књиге коју желимо да прикажемо – Милан Рихтер, један од најзначајнијих словачких савремених писаца. Заиста импресивна биографија! Рођен 1948. године, студирао је, а потом и докторирао немачку књижевност. Предавао је модерну шведску и скандинавску поезију, преводио са немачког, енглеског и других језика. Био је уредник у више словачких изда-

вачких кућа, да би се, од 2001. посветио једној, “Миланиум”, коју је основао и са успехом води већ 15 година. Организовао је и водио три међународна књижевна фестивала, као и три годишта фестивала “Кафкини Матљари”. Рихтер је био и дипломата, односно амбасадор Републике Словачке у Норвешкој и за Исланд. Основао је SLOLIU, секцију словачког Министарства културе чији је задатак ширење словачке књижевности у свету. Покренуо је и уређивао *Slovak Literary Review / Revue der slowakischen Literatur* – часопис који излази на енглеском и немачком језику. SLOLIA и *Review / Revue* су две најважније институције за промовисање словачке књижевности. Рихтер је и председник Удружења независних писаца. Објавио је девет песничких књига и три драме. Избори из његове поезије преведени су на десетак језика. Добитник је бројних награда за свој преводилачки и књижевни рад. Саставио је више антологија. Бави се и књижевном критиком. Код нас је присутан од 1970. године, као сарадник часописа “Нови живот”.

Књига *Кафка & Кафка* је оригинално издање Рихтерових драма на српском језику. У договору са аутором, преводилац овог издања (Зденка Валент Белић) и издавач у Бачком Петровцу објединили су две драме, са предговорима аутора и поговором Ивана Чичмањеца, уз био-библиографску белешку о аутору, под заједничке корице. Иначе, ово је прво издање у облику књиге. После њега је уследило турско, док се словачко очекује тек 2017. године. А наслов је више него индикативан. Франц Кафка је, очигледно, главни јунак ове књиге. Франц Кафка (нем. *Franz Kafka*, чеш. *František Kafka*; 1883–1924) један је од најзначајнијих писаца двадесетог века. Прашки Јевреј који је своја дела писао на немачком језику, био је вишегодишња лектира и фасцинација Милана Рихтера, након које су уследиле две драме.

Најпре је настала, па и објављена, драма *Из Кафкиног рај-џакла*, 2006. године. Следеће године имала је сценску презентацију у трнавском позоришту. Усле-

дила је драма *Кафкин друџи живоџи*, која је такође сценски прочитана у истом позоришту, 2007. Обе драме су преведене на више језика (немачки, енглески, шпански, норвешки, белоруски, бугарски и српски). Српски преводи обе драме најпре су објављени у часопису “Наш траг”, а потом у издању које је пред нама. На корицама је колаж Марцеле Чањи, са Кафкином фотографијом у позадини, коју уоквирују две отворене, црвене завесе, испред којих стоји буба. Сценска ситуација је обрнута од литерарне: инсект посматра свој преображај у људско биће, односно сценског јунака.

Прва драма, *Из Кафкиној рај-џакла*, заснована је на Кафкиним афоризмима и сновима, одломцима из његових дневника, писама, романа *Процес*, *Писма оцу* и приповетки “Ловац Грахус”. Радња је смештена у Праг, потом у Маријанске Лазње и Матљаре на Татрама, од јула 1914. до августа 1921. То су најважније године у Кафкином кратком животу, али и године драматичне за историју (Први светски рат, настанак Чехословачке републике, али и Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, потом Краљевине Југославије итд.). Рихтер изводи на сцену писца који има тридесетак година и његов алтер его, који је педесетогодишњак. На сцени је и Кафкин отац Херман, а самим тим и драматичан сукоб између оца и сина. Ту су и две госпођице, Ф. и Ј. Две веридбе и два раскида са Фелицијом Бауер. Упознавање и веридба са Јулијом Вохризек. Али ту је и кореспонденција са Миленом Јесенском.

Други чин драме одвија се у Матљарима на Татрама, у санаторијуму, у Вили Татра, у којој се Кафка лежио (отуда и истоимени фестивал посвећен писцу, кога је Рихтер покренуо и водио). Овде је уследио коначни обрачун са прошлошћу, са тескобама и болешћу, са родним Прагом и свим оним што је он тада представљао.

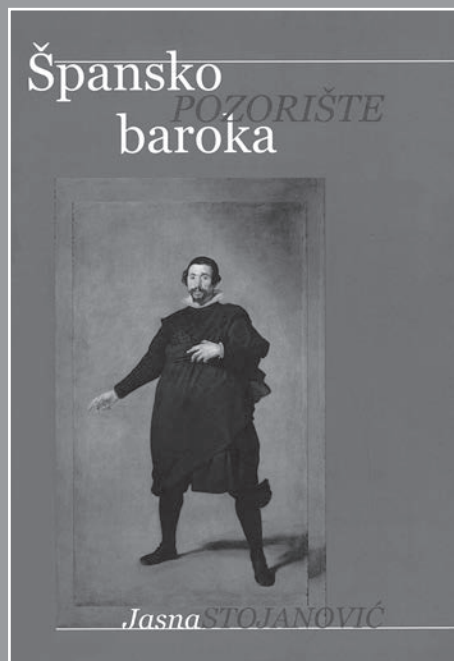
Иако је базирана на чињеницама, драма обилује бројним одступањима и уметничким слободама, које су, наравано, неопходне, како би се оживео један живот и време, догађаји о којима се не зна много, тако да је драматург принуђен да надомешта недостајуће, да тумачи снове, али и да сам машта на теме о којима пише.

Драма *Кафкин друџи живоџи*, такође има два чина, али и међучин. За разлику од прве, која има само пет сцена, ова драма садржи чак двадесет једну сцену, па је и дупло обимнија. Овде Милан Рихтер настоји да продужи живот свог јунака, писца Франца Кафке, омогућава му живот до 1961. године, дакле 37 година после његове смрти. Већ према идеји коју је изнео у наслову, даје му још једну шансу, други живот, који би био срећнији, испуњенији, више посвећен испуњењу личне судбине, а мање строгој служби бирократији, па и самој књижевности. На сцени је много ликова заснованих на историјским личностима, али има и више фиктивних личности. Без обзира на пишчеве индикације да поједине ликове може да игра исти глумац (на пример, Демона, Есесовца, Иследника, Медицинара и Кафиног слугу из Аргентине, Санча), драматург пред своје инсценаторе поставља изузетно комплексан задатак, драму која има много промена места, датума, дијалога и радњи. Тако да се чини више драмом за читање, него за извођење на сцени, што не умањује њену уметничку вредност. У прилог томе је и изузетан превод на српски језик који је сачинила Зденка Валент Белић.

Својеврстан поговор овој књизи, “Франц Кафка као јунак позоришних драма”, написао је Иван Чичмањец, анализирајући Рихтерове драме, потом стављајући их у одговарајући друштвени и политички контекст, подвлачећи тако њихову важност и значај теме, односно судбину Кафиног књижевног дела. “Трагичност и апсурд друштвеног развоја у Европи 40-их и 50-их година прошлог века умногоме личи на пророчке визије Кафкиних књижевних дела”, примећује Чичмањец, додајући да обе Рихтерове драме представљају важан допринос кафкологији, али пружају и велике могућности за позоришне инсценације. Верујемо и сами да оне нису затворене искучиво у књижној форми, него да завређују сценски наступ.

Пише > Милош Латиновић

Сервантес и одабрано друштво



Јасна Стојановић

Шпанско позориште барока

Филолошки факултет Београд, 2011.

књига *Шпанско позориште барока* већ је неко време у употреби, али чини се недовољно, јер њен садржај није изашао из круга академских истраживања. Препорука за свеобухватнију употребу ове драгоцене књиге проистиче из чињенице о недвосмисленој важности шпанске литературе, посебно театарске, у темељима савременог светског позоришта, јер књига Јасне Стојановић подробно и недвосмислено тачно открива снагу шпанске литературе, позоришта и драме у њеном назначеном приоду, као и евидентни каснији утицај на савремене токове драмског стваралаштва. Јасна Стојановић, професорка Катедре за иберијске студије у Београду, ауторка је веома добре и занимљиве анализе значајног периода за драмско стваралаштво Европе, која у најбитнијим меандрима скреће и до наших дана, указујући на тематску повезаност тако удаљених епоха.

Књига има јасну структуру, прецизно издељену и дефинисану, то јест назначену по периодима и драматичарима који су их обележили. У свом уводном делу ауторка сажето указује на театарску традицију Шпаније, те указује на феномене театара тог доба, попут позоришних дворишта, те дворских позоришта, али фино описује положај и делатност глумаца а наводи и елементе организације театарског живота. Период грандиозног стваралаштва Лопе де Вега, који је дефинисан именом *нове комедије*, директно се ослања на претходну тематску целину. Затим, преко Сервантеса, којем је заслужено посвећен посебан део, долазимо до друге епохе комедије коју обележава циклус Калдерона де ла Барке и његових следбеника. Наведени драматичари и данас имају изузетан третман у театролошкој литератури али и у актуелном позоришном животу широм света.

У години у којој се навршава 400 година од смрти великог светског књижевника Мигела де Сервантеса, није на одмет још једном подсетити на његово позоришно дело, читајући и анализирајући књигу посвећену шпанском позоришном бароку. Истина,

Мада је можда централни сегмент ове књиге *нова комедија* Лопе де Вега, логично је да рад професорке Јасмине Стојановић, препоручимо, данас, скретањем пажње на сегмент који је посвећен Сервантесу. Посебност овог сегмента чини фина анализа чувених *међуири*, с освртом на њихово извођење у нашој средини. Централно место ауторкине анализе посвећено је Сервантесовом преобраћавању ових, пре њега “једноставних позоришних облика”, који његовом уметничком интервенцијом добијају тематску разноврсност и актуелност. Сервантесов књижевни дар није занемарио ни лексик у међуиграма, тако да оне добијају пуноћу у изражавању ликова, који постају драмски конкретни. Дијалог у *међуири* је унапредовао и померен је од баналности. Сервантесове *међуири* значајне су и због тога што су у њима усавршени комични елементи, те је жа-

ока њихове критике усмерена кроз иронички проседе према свим аномалијама тадашњег шпанског друштва.

Шпански барок је потпуно заслужено назван “златним добом” театра у овој земљи, јер поред Лопе де Вега, Сервантеса и Калдерона у том периоду постоји читав низ изузетних драмских стваралаца, чија су дела радо играна, попут оштрог сатиричара и мајстора речи Кеведа, Гонгоре, Тирса де Молине, Августина Морета. Свакоме од њих поклоњена је дужна пажња истраживача, што је још један од квалитета овог дела, тако да уз најважније назнаке о готово свим списатељима, представницима “шпанског позоришта барока”, ова књига је и могући *водич* за даља истраживања ове теме. Због свега овог књига Јасне Стојановић је драгоцен научни рад и свакако корисна лектира за све посвећенике у области позоришне уметности.



МИРА СТУПИЦА

— глумица без граница

(Одломци из књиге Милосава Мирковића
Глумци, велика деца, Београд 1994)

[...]

Мира Ступица није ушла у позориште као Минерва са кацигом: њен почетак био је весељачки, јуношки, под отвореним небом на Калемегдану, где је, праћена околностима које воде у неизвесност више но у сигурност лика, тумачила и вазносила Керубина у Бомаршеовој *Фиџаровој жени*. То није био изазов, то није била лекција која се контролише неспокојством или спокојством успеха. Успомене које носи сваки уметник сцене специфичне и пуне обојених простора дечаштва, могу да поведу природну игру и игру случаја у неухватљиве просторе калемегданских и бомаршеовских година, али глумачка конкретност Мира Ступице, препуна и богата значењима, никада не гледа душу ван тела и никад не допушта да тело буде гледано споља, без сродности и присности са оним што је лик и улога и оним што је метафора и интерпретација. Гордости и свести било је у Мири Ступици исто колико младости и чежње да се у серији фасци-

нација домаши хаотичност жене у младости и коб жене у зрелости.

Рођена као Петруњела да би испијала крчаге свих медитеранских крчмарица и слушкиња, она ће се пењати оним степеницама које је Валери тако прецизно назвао *раздирућим степенницама смртнице и мајке*.

Испитујући себе, Мира Ступица је непрестано испитивала и вредновала несрећну или радосну свест жена које су ангазоване у љубави и у партнерству са природом, трагедијом, отаџбином или демоном. Волео бих да кажем да је управо Мира Ступица глумица која најпре доживи терет једне судбине, а онда пронађе темељ за своју улогу, не престајући да креће своју емоцију изнад свих понора што стоје између судбине и слике о њој.

[...]

Припадност улози и присност са сценом нису рутинско богатство Мира Ступице: она је потпуно изградила своју глумачку личност, развила и распламса-



ла свој таленат и проверила способност да дише кроз улоге које дуго трају у представама и у памћењу. Не само у историји Народног позоришта него у столетним аналима београдског глумишта уопште, овај изузетни уметник и подвижник готово све своје роле играо је стотину и више пута, а Петруњела, коју је извела из стидљиве ренесансне школке, жуборила је животом и рекордом без преседана. Душа те Петруњеле остала је

у свим њеним улогама, у целокупном глумачком бићу и то је она светлост која зрачи из ње без обзира да ли носи накит руских грофица или вуче крст брехтовске паћенице. Кад ступи на сцену, покрене своју игру и игру својих партнера, Мири Ступици нема повлачења. Свака реч коју изговара јесте реч коју очекује гледалиште, свако стање које доживи јесте део живота који се у елементарном глумачком дамару излива у гледалиште.

[...]

Са Миром Ступицом наше позориште налази смисао који није само глумачки; достиже поезију која није само глумачка; а без ње, без њене грлене мелодије за коју би један Чехов тражио још пола живота и пола века — позориште не би умело да личи на шкољку и кошницу, на мрачну лепоту угашеног дана, на биће које волимо да нађемо на дну себе самих. И када нема ватре, она је налази у градовима који су је имали; завештање Минерве преписала је Мира Ступица на језике, дијалоге и сленгове свих незнанки и свих жена од имена. Осуђена на позориште, она је успела да разјасни синтаксу бола и љубави, срџбе и притворства, полазећи од сенке бранковске на Калемегдану до распрострањене сензибилности која поново влада у нашем веку и на његовом позоришном острвљу. И пред потпуно новим и пред улогама већ проћерданим, Мира Ступица може да каже, да понови речи Алена Боскеа: *На дну сваке речи присуствујем свом рођењу!*

[...]

Пише > Милена Деполо

In memoriam

Донка Шпичек (1933–2016)

Позориште “Бошко Буха” било је само једна од станица у богатој и значајној каријери Донке Шпичек. Кажем “станица”, а Донка никада није стајала и чекала. Увек је радила. У Позоришту “Бошко Буха” прво као оперативна директорка, затим саветница управника, и на крају – волонтерка. Етимологија ове последње “функције” најверодостојније сведочи о томе како је радила. Увек уз много добре воље.

Кад год затреба, Донка је била ту, и ми смо то нештедимице корисили. Када нам треба потврда неке идеје – ишло се право код Донке, јер ако она не “аминује”, зна се да ту нешто фали, да о идеји треба још мало поразмислити. Када је требало ту идеју негде “протурити” – опет је Донка била права адреса јер, када она стане иза нечега, друга потврда није била потребна. Када некога зовете целог дана, а он се не јавља на телефон – одете код Донке јер знате да ће се њој сви јавити из прве. Када хоћете да направите паузу од посла и прозборите са неким пар речи о томе како ствари стоје – поново Донка, као припадница старије генерације која разуме младе боље него што они сами себе разумеју. Похвала – Донка. Опомена – Донка.

Ових тужних дана много се говорило о “Радости Европе”, о “Сусретима четвртком”, “Лаку ноћ, децо”, “Сивом дому”, “Заборављенима”, о доласку астронаута у Београд... Иза свега тога стоји Донка. Увек мајчински топло и без очекивања. Заувек ћемо о томе говорити са захвалношћу. Али, ми који смо имали привилегију да јој будемо близу, знамо да то није једино што је радила да би деца одрасла у здравом, културном окружењу. Није пролазио ни један први септембар да деца наших запослених не добију од Донке књигу за полазак у школу. Увек с пажњом одабрану, зналачки и са разумевањем. Одабрану тако да буде занимљива из перспективе малог читача, а никада штиво које одрасла особа мисли да би “било добро” и да “треба” да се прочита у тим годинама. А колико би се само наљутила ако јој, као узвратну пажњу, однесете неку бомбоњерицу.

И на крају... Донка је имала толико енергије да смо се често шалили да ће она бити та која ће све нас испратити. То се није догодило, ипак смо ми испратили њу, а пратимо је уз много љубави, захвалности и са обећањем да ћемо наставити онако како нас је она учила. Доказано је да је тако најбоље.



НОВА ДРАМА

XI
Сцена

ТАЊА
ШЉИВАР

ЧАСОПИС ЗА ПОЗОРИШНУ УМЕТНОСТ

СЦЕНА

ТАЊА ШЉИВАР



Рођена је 1988. у Бањалуци, СФРЈ. Као студенткиња генерације дипломирала је драматургију на Факултету драмских уметности у Београду, Србија, 2011. и завршила мастер студије из драматургије на истом факултету. Написала је целовечерње драме *Пошто њашећа?*, *Гребање или Како се убила моја бака*, *Ми смо они на које су нас родитељи ујозоравали*, *Али траг нас је штићено*, *Као и све слободне девојке*, као и кратку драму *Мртворођена*, које су објављене у позоришним часописима, различитим антологијама, изведене и јавно читане у професионалним позориштима у Босни и Херцеговини, Србији, Хрватској, Пољској, Аустрији, Шпанији и Немачкој. Такође пише и објављује кратке приче, радио драме, сценарија за кратке филмове и театролошке текстове. За драмско писање освојила је неколико награда, међу којима су: “Слободан Селенић”, “Борислав Михајловић Михиз”, Кочићева књига, “Миодраг Жалица” и као последњу Стеријину награду за најбољи савремени драмски текст, а драме су јој преведене на десетак језика. Била је гошћа књижевних резиденцијалних програма ИНАГ, Грац и Museums Quartier, Беч, Аустрија, а тренутно похађа мастер студије из примењених позоришних студија у Гисену, Немачка.

Пише > Тамара Барачков

Драматуршка белешка, *Ми смо они на које су нас родитељи упозоравали*

Деконструкција сећања

У јавном тоалету, негде у Бањалуци, у току једне сасвим обичне јунске вечери, сусрећу се двоје непознатих људи – тинејџер Милан и Мара, жена у четрдесетим годинама. Два потпуна странца упознају се и отварају једно другом, покушавајући да испричају сопствене животе. Натписи и мисли са зидова тоалета постају “покретач” за лична сећања и успомене, за стварање посебног катарзичног тренутка спознаје себе самих. Милан и Мара прихватају туђе идентитете, преиспитују своје, играју се сопственим причама и маштањима.

У драми *Ми смо они на које су нас родитељи упозоравали* Тања Шљивар напушта конвенционалну структуру драмског текста и почење да истражује монолошку форму и начине на које се језик мења, ломи, распада, деконструише. Могло би се рећи да је драма *Ми смо они...* нека врста “монолошког дијалога” – састављена из комплексних и слојевитих, поетичних и деликатних, некада бруталних и помало бизарних исказа које ликови упућују једно другом, кроз које комуницирају,

непрестано се крећући између фиктивног и стварног. Сегменти се прожимају, надовезују, мешају, а јунаци кроче у тунел својих дилема, успомена и осећања.

Простор радње, јавни ве-це у Босни, и сам је отворен за различита читавања и развијања – место сусрета ликова могао је бити, како списатељица у дидасталијама истиче, и ве-це на ауто-путу, и онај испод земље, могао је бити и телефонска говорница чак. Прави простор драме чине фиктивни светови које двоје људи формирају у тренутку упознавања и препознавања, то је топос у којем се сусрећу и мешају проживљено и измаштано. Њихово сећање је непрегледан, отворен простор, попут зидова тоалета, исписан и испуњен мислима и искуствима.

Четири призора архетипских односа мајке и сина, кћерке и оца, брата и сестре, двоје љубавника, постављена су као самостални делови, ипак суптилно повезани, који се, попут слагалице, постепено склапају, формирајући заокужену слику. Сliku усамљених, рањивих људи, појединаца изгубљених у окружном и бесми-

сленом савременом свету. Сећање је можда варљиво, али саткано од дирљивих лирских и поетичних слика и призора, испуњених мирисима, болом, ранама, бојама, укусима, који читаоцу постају опипљиви и стварни. Стање у којем се јунаци драме налазе је савршен израз нашег колективног осећања безизлажности и безнађа на простору разореном ратовима; немогућности и немоћи да се суочимо са прошлошћу, последицама сопствених избора или туђих одлука. Лична прича и интимно сећање двају ликова, Маре и Милана, као и ликова које током драме граде и развијају, постаје одраз нашег колективног памћења, онога што јесмо и онога што смо могли да будемо.

Концепт на ком се текст базира је роул плеј (roll play), односно преузимање и прихватање различитих улога, као начин и могућност преиспитивања сопственог идентитета, живота, сећања, прошлости и садашњости. Овај мотив није пуко ескапистичко средство за одлазак у неки леши свет или простор негације.

Догађаји и ликови које јунаци преузимају нису за њих никакво сигурно место и уточиште, напротив. Корак у измаштано или давно проживљено постаје потреба појединца да се суочи са потиснутим, тешким и мрачним искуством. Њихове приче и сећања постају кутак интимне, људске спознаје и прихватања наше крхкости и осетљивости. Оно је прозор у све трауме и све кошмаре, у један још мрачнији микроуниверзум успомена, фантазије и жеља.

Наратив који ликови кроје константно је отворен за преиспитивање. Искazi увек остају на граници могућег, заиста проживљеног или фантазираног. Можда и није било тако? А како је уопште могло бити? У све сумњамо и све доводимо у питање. Ликови Тање Шљивар грчевито покушавају да побегну из стварности у којој отупљују и одумиру. У потрази су за узбуђењем и испуњеношћу, градећи свет који постаје израз наших заједничких снова, очекивања и разочарења.





Из представе **Ми смо они на које су нас
родитељи упозоравали**, фото: Б. Лучић



Тања Шљивар

Ми смо они на које су нас родитељи упозоравали

ДУОДРАМА
прва верзија

ЛИЦА:

МИЛАН

још пар сати па 17, дошао је да слави рођендан вечерас

МАРА

45, дошла је да поправи шминку и да се одмори вечерас

Дешава се у Босни, у јавном тоалету

А ја сам ишао позад с лудим Нилом: причао ми је о највишим на клозетским зидовима на истоку и на западу. Они се потпуно разликују, на истоку исписују заједнице и свакојаке просјачке шале, а на западу исписују само своје име, Ред О'Хара, Блаффон Мон-тана, прошао је овуда, дајум, разлој за то је огромна усамљеност која се само за нијансу и за дебљину пине длаке разликује кад прећеш преко Мисисипија.

На пуш, Џек Керуак, 1957.

И тако године, младе године, пролазе у овој проклетој земљи.

*Украјински принудни радник у Немачкој,
запис на зиду гестаповог затвора у Келну, 1944.*

Слободно ширжиште и маркетини ван са Универзитетна.

*Натпис у женском тоалету
библиотеке Универзитета у Гисену, 2013.*

У WC-у је бијело и стерилно, иако је јавни. У WC-у је исписано пуно написа, зато што је јавни. Људи воле да напишу каква курац воле, на зиду WC-а. Људи воле да напишу коју националну мањину мрзе и да хоће да јој надију даску у дује, на зиду WC-а. Ја волим да напишем срећним људима да се јебу, на зиду WC-а. Милан и Мара су у WC-у, цијеле једне вечери у јуну. Не смрди, нека жена што редово чисти, па се попише на табелу са сапшницом. То може да буде један од оних WC-а на ауто путевима или великим жељезничким станицама, којих у Босни и нема, кад се убаци кованица, па се добије бон за поусту у пекари. Највероватније је то ипак WC под земљом. То може да буде и телефонска говорница у пошти ишарана хемијском оловком, или парк са корама дрвећа у које су људи нешто изрезбарили или зид за соло играње шениса по ком су ишарани трафики, или учионица са таблом по којој је писано кредом. Највероватније је то ипак јавни WC. Мало је досадно, мало је и туђно. Милан слави седамнаести рођендан, а Мара је привлачна на начин да јој нико не би дао више од четрдесет, иако јој је четрдесет и пет. Она жали за старим љубавима, Милан још увијек нема ни једну нову. Милан често пошље из литарске флаше вискија коју је као рођендански поклон добио од тате. Мара и Милан се први пут виде вечерас, и добро се разумију.

ПРВА СЦЕНА

Мили сине, јабуко зелена

МАРА: Клечим на гробу свог сина и наричем. Он више не може да ме чује.

МИЛАН: Лежим у свом гробу. Мајка ми клечи изнад гроба, и нариче. Ја више не могу да је чујем.

МАРА: Сахранила сам сина у Јошавки, или на Црном Врху, или у Брезичанима, Лађевцима, или Шњеготини. Али, у околини Челинца, свакако. Ту сам га свему научила.

МИЛАН: Сахрањен сам ту око Челинца, у Брезичанима, или Шњеготини. Мајка ми се ту родила, ту је гробно мјесто купила, себи, ал' кад сам ја први умро, није знала шта ће, да не диже кредит за плац у Бањалуци, било изненада па ме тамо тутнула.

МАРА: Спремила сам чорбу са телећим месом, и цијелим кромпирима, само сам побацала кромпире у претис, нисам их сјекла, и сви на сахрани су их такве и јели, у кашику цијели кромпир, мало више жвакања и нико се није загргнуо.

МИЛАН: Није смјела да зове свештеника, нисам умро природном смрћу.

МАРА: Нико га није мени ни убио, шта сам онда могла, него велике кромпире набацам у лонац, обучем уску црну сукњу, па на моје гробно мјесто да га сахраним.

МИЛАН: Баба Ђуја, она је једном ушла у собу док сам се пресвлачио и нисам имо гаће, па се полако прекрстила, и тек онда затворила врата и изашла, бавим устима пољубила је моју маму.

МАРА: И Вука, и Драгица, и Крстан и шесторица Сладојевића, и Роса и Перса, и Анђелка су ме убавили, и сузама, и слинама, и плувачком и крмељима и са образа им се на моје љуштила кожа. Остали су ме само загрлили. И свима је било жао, баш доста.

МИЛАН: Нико осим маме није био лијеп на мојој сахрани.

МАРА: Са пуно вијенаца, и пластика је лијепа. Кад сам била мала била сам увјерена да могу скочити са трећег спрата, а да ми ништа не буде. То сам мислила јер сам сањала једном да скачем са балкона и дочекујем се на ноге, у зеленој трави биле су моје бијеле сандале, чланци ми се нису ни изврнули. Сад кад сам велика, увјерена сам да ћу умријети ако ме баба Ђуја још једном пољуби на твојој сахрани. То сам мислила јер су јој у угловима усана били ситни комади мојих цијелих кромпира и телетине. Она жваће цијеле кромпире, ја идем у WC и пишем фло-мастером по плочицама. *Мили сине, јабуко зелена.*

МИЛАН: Лежим у гробу и не могу да чујем мајку како нариче.

МАРА: Клечим на гробу свога сина и наричем. Он више не може да ме чује.

Мара са зига ѿоалеѿа чиѿа нарицаљку коју је једном ѿамо наѿисала.

МАРА:

*Мили сине,
Јабуко зелена,
Јао моје момче нежењено
Које мајка оженила није*

*Ни сланине ѿону ѿројржила
Ни чарайа сейеѿ оѿкувала
Ни лавора исѿовраћаних насклањала*

*И сад си ми сине ѿожурио
Миле мајке мили младожењо
Ниси себи снашу одабрао
Дјевојке се удавати неће*

*Ни подварка теби накувати
Ни гована низ шољу ишчеткати
Ни марама на модрице навезати*

Не бринеш се драго срце моје
Што си тако уцвилио мајку
Како ти се сажалити нећеш?
Што те твоја тако моли мајка

Да не лажеш кад ћеш кући доћи
И високе да завршиш школе
Само мајку да не тучеш саму
Ако нећеш ѿомиловаѿ мајку

МАРА: Да си жив, направила бих ти сад кајгану.

МИЛАН: Да сам жив, сјео бих сад крај тебе.

МИЛАН: Убићу се, мама.

Мара ѿуѿи.

МИЛАН: Мама, убићу се.

Мара ѿуѿи.

МИЛАН: Сједила си на плавом каучу, тек си га пресвукла неким јевтиним мебл-штофом, груб је био, ал' пријатан некако кад го легнем на њега да дркам, кад одете у госте ти и тата, и пушила. Ја сам прошо поред тебе са црном пластичном врећом за смеће, пуном патика, ниси ме зарезивала, ушо сам у купатило, поредо све те патике у каду, и пустио хладну воду преко њих да тече. Отресла си пепео на под, болио те курац да то чистиш, и слушала си Bili I'll be seeing you. Са двд плејера који је пуштао само оригинале, то си се зајебала јер си га прва од комшиница купила, а оне послѿје лошије накуповале, ал' могу на улици пет филмова на једном диску да купе и на свом фушу да пусте, а ти само Били пи-чиш и не мислиш, а жао ти, погледала би нешто, а и нема баш оригинала у граду да се нађу. Ја волим кроз блато намјерно да ходам, а не волим да чистим патике розом трулекс крпом коју ми за то оставиш, па се када мутном водом од мог блата брзо напунила. Ти си узела бијели даљински, обљепљен

селотејпом и укључила РТЛ, емисију “Ексклузив”, волиш да гледаш лијепу водитељку. Ја сам го лег̃ на своје патике и мутна вода ми је дошла до брадавица. Ти си ипак пребацила на вијести, кад то гледаш не завидиш водитељки на уредним обрвама, већ се радујеш што је била нека експлозија, а није тебе закачила. У дупе ми се забила мека памучна адидас патика, под леђима пума, испод врата рибок, између ногу трљао сам се најком, капа патика пливала ми је на пупку, а чемпион под устима, загриз̃о сам је кад је на почетку баш забољело, а фила ми је дошла до испод уха. Ти си се онда чудила што ја тако дуго држим воду пуштену, па си викнула, што држиш воду тако дуго пуштену. Ја нисам ништа одговорио, зарез̃о сам се мало твојим плавим жилетом којим се бријеш испод пазуха, а скоро никад ти се не да и ноге да обријеш. Лијепа моја, топла моја, црвена крв је липтала, а ти си на новом, јевтином меблу пушила. Патике испод мене, патике на мојој глави, патике испод мишке, патике на зјеницама, патике у зубима, патике у капиларима, затрпан патикама, и шарама, и лијепим линијама, жутим и љубичастим и црвеним са ваздушним ђоновима и чекињастим ђоновима, од гуме и од пластике и од памука и од полиестера и од моје крви. Умијесто по вотку дошла си по мене у WC. Када је била пуна мене и патика. Лијепим ти се то учинило, тачно да позовеш “Експлозив”, гледала си задивљена, па си онда завриштала.

Мара вршиши.

МАРА: Од твоје десете године нисам смјела голог да те гледам, зато сам и врриштала.

МИЛАН: Ти си ми купила дубоке, око глежњева меке патике, са бијелим пертлама, које су послѣје три дана постале сиве.

МАРА: Купила сам ти и патике са ваздушним ђоном, са јарко црвеном линијом.

МИЛАН: И копачке.

МАРА: И уски доњи дио црне тренерке.

МИЛАН: И бијеле дубоке чарапе да у њих тренерку увучем.

МАРА: И шушкавац, црни.

МИЛАН: И дукс, плави, памучни.

МАРА: И јарко зелени са знаком најк.

МИЛАН: И један са љубичастим рајсфершлусом, од материјала к̃о мало свиленог. Увијек смо куповали у спортским шоповима у Господској и у Зениту и у Боски, кад добијеш плату, ал' једном си ме пијана повела на пијацу. Из зајебанције си питала жене је л' су патике које продају оригинали, блиједо су те гледале, једна ти је рекла, какав оригинал, оригинал је сто марака. А кад сам био беба, а ти мртва пијана, са флашом вотке у једној, и флашицом млијека које никад ниси ни гријала у другој руци, па мени набијеш флашицу а себи флашу у уста, па ме успављујеш и пјеваш. (*Милан ијева.*) Кафу ми, сине, испеци, баш к̃о да је, драги сине, за тебе. Ааааа ја ћу доћи око пола ноћи сједнем крај тебе. И онда би обавезно сјела на под, и љуљала креветац, а ја би' обавезно засп̃о. Са шест сам научио да правим кафу, све како си вољела, један кључ да баци, без шећера, послѣје седме чаше вотке ти је дам, и онда идемо заједно: Кафу ми, сине, испеци, и онда заједно спавамо у твојем великом кревету.

МАРА: А и тебе је увијек чекала кафа, и увијек спремљен кревет. Кол'ко год да се одвалим, ја ти спреим кревет. Не дођеш десет дана. Са утакмице. Не дођеш шесн'ест дана. Из продавнице. Не дођеш чет'ри мјесеца. Са ратишта. Не дођеш три године. Из стана у који си се преселио у Буцак. Ал' те кафа и кревет чекају.

МАРА И МИЛАН (*заједно ијевају*):

Душек ми, мајко/сине, размјести

Баш к̃о да је, драги/а сине/мајко, за тебе.

Ааааааа ја ћу доћи око пола ноћи

Да легнем крај тебе.

МАРА: Само ти мајци да се вратиш, у пола ноћи је добро, у шест ујутру је добро, за трин'ест година је добро, само мајци да се вратиш.

МИЛАН: Да сам жив, вечерас не би' отишђ у играоницу, ни у кладионицу, ни теретану, ни у кафић, ни у клуб, ни у бар, ни у бистро, ни у бифе, ни у кафе, ни у диско, остао бих са тобом да спавамо заједно у великом кревету.

МАРА И МИЛАН (*заједно ђјевају и ђрле се, ђуљају једно друђо, ђолако, ђа све јаче*):

Не долази, сине/мајко,

Не треба

Јер ја сада другу/ог мајку/сина милујем

Ааааа ја сам рекђ

Да сам бољу/ег мајку/сина стекђ од тебе

МАРА: Кад си био жив, имала сам сто мука са тобом, сад имам само једну, да ти гроб обилазим.

МИЛАН: Моја мама никад тако нешто не би рекла, ал' добро.

МАРА: Да сам икад имала сина са Војом, он би се убио, и ја бих му баш то рекла. Ил' би умро од Воје, Војо је био смртоносан. Кад ме Војо волио, ја сам стално била болесна. Послије првог нашег састанка добила сам рак једњака, а онда кад смо се јебали први пут, метастазу и на плућа. Зовем га, Војо, имам токсични шок синдром, он неће да се јави. На крају сам добила жутицу и стално сам повраћала кад ме помази, а он никад и није био ту. Температуру сам имала прва три мјесеца везе, онда ме, након шест, оставио, оженио се послије Миленом, она је само мање вртоглавице од њега добијала, пила је циклусвако јутро, па га је лакше подносила, ја то никад нисам могла, горко је.

МИЛАН: Кад смо се враћали кући из најк шопа, са мајицом без рукава за теретану, и патикама, бијелим за шетњу, хтио сам да ти кажем, мама, убићу се, ал' је било превише вруће, па сам само попио гуарану из

пластичне флашице која може и на шипку бицикла да се углави. Тако сам једном хтио да кажем баби да ме је слагала, и да нисмо повезли једну жену кад је требало, ал' је било тол'ко вруће, и баби је капао зној низ врат и по избораном деколтеу, и ја сам нешто почео, и баба је рекла, немој, бога ти, сад, па јој исто нисам рекђ. Возио сам се са бабом коњским колима, из Кобатоваца у Маховљане. Стриц Остоја је сједио напријед, он је имао узде и смеђи коњ је само њега слушао, јер је био исто тамнопут кђ и он. На дрвеној дасци иза смо сједили баба и ја, ја сам био жгољав, а баба дебела, само је она на деки сједила, све за себе узела, а ја сам се нажуљђ на дрво, једна нам је жена стала на пут. Остоја је затегђ узде, мрки коњ је стао, а баба и ја смо се загегали, баба му је рекла, јебђ те бог Остоја, не возиш кромпире. Била је ту и тетка, склупчана код бабиних дебелих чланака и бабиних дебелих вунених чарапа, она ништа није рекла. Жена је гледала коња у очи, па Остоју у очи, па бабу у очи, па мене у очи, тетки се очи од бабиних чланака нису видјеле. Онда је она рекла да је из Приједора и да је повеземо. Остоја није хтио, и провезђ се поред ње. Послије ми је баба то испричала, рекла је да се њој и тетки и Остоји то десило а да ја нисам био ту. Онда сам то сањао. Па је тетка Славка рекла да је и она сањала. Онда су на телевизији направили прилог о томе. Био је и неки филм. Ја опет мислим да сам се са бабом и стрицем Остојом и тетком Славком возио коњским колима. И да нам је стајала жена на путу, испред мрког коња кђ стричева кожа и рекла. Да је из Приједора. Раније сам тамо у фабрици правила керамичке плочице, плаве са бијелим цвјетићима, и розе са бијелом линијом по средини, и жуте са окер шаром, а послије сам тамо у фабрици срала у бачву, па су ме ошамарили, па су ми избили зуб, и видјели су ми и лијеву сису, и мељали су је у рукама, и грашак је био ситан и мљецав, и гасили су свјетло у девет и ребра су ми видјели и једно се ребро сломило, ви-

ше не знам како и зуб ми је пукѓ још један, тај сам сама себи смрскала кад није било ништа друго да се жваће. Жена је смрдила, и имала је огромне очи, једно зелено а друго сиво, и кости су јој се видјеле, и баба је рекла стрицу Остоји да вози даље, не кѓ кромпире, већ кѓ људе, и он је кренѓ ал' није могао лако да је заобиђе. И онда сам ја то све заборавио, јер је било глупо. И јер сам био мали. А ни баба није причала о томе. Ал' су једном она и Славка послѣје ручка рекле: Сјећаш се кад смо ишле у Маховљане, и дошла жена са великим очима и ја сам рекѓ, је л' она што је имала једно око зелено а друго сиво, а баба и Славка су се погледале и рекле, јесте, како знаш, па ти ту ниси ни био са нама. А ја знам да ми је баба тад ставила памучну марамицу за нос преко лица, јер је било вруће, да ме расхлади и да не гледам. И онда сам заборавио. Али су на ТВ-у послѣје рекли, тамо гдје су правили плочице, послѣје нису дали људима да једу и гасили су им свијетло и дали су им бачве да у њих серу. Па је и тетка жену сањала. Па је рекла баби сањала сам ону, има једно сиво, друго зелено око. И онда нисмо стварно више о томе причали. Остоју није ни било брига, он се само концентрисѓ да нас вози кѓ људе, не кѓ кромпире, он је никад није сањао.

ДРУГА СЦЕНА

Двадесет први јун, двије капи крви

МИЛАН: Ја ћу сигурно имати ћерку. Баби никад не би пало на памет да са унуком путује коњским колима из Кобатоваца у Маховљане. Баба је била дјевојчица, и зна да је дјевојчицама у коњским колима вруће и да им се трескају стомачићи и сисе.

МАРА: Имам један'ест година. И први пут су ми кржаве гаће, и кржаве су ми препоне, и кржава ми је сукња, и кржава су ми бедра. И кољена су ми кржава, ал' то сам се одерала на бетонску коцку прије чет'ри дана, није исто, јер су још и жута и зелена и крастава.

МИЛАН: Имам тридесет пет. Носим бијелу кошуљу кратких рукава и поткошуљу испод ње и знојим се.

МАРА: Стојим преко пута бркатог, ниског човјека. Он носи бијелу кошуљу кратких рукава, и испод му се види поткошуља и зноји се. Кошуљи би лијепо пристајала крв моја, јер је његова.

МИЛАН: Дјевојчици су крастава кољена, и има зелену сукњу и машину назад.

МАРА: Обукла сам зелену ланену сукњу, са машицом назад, и кажем човјеку да је мени мама рекла, кад сам је питала, а питала сам је прије два дана, јер ме раније стварно није било брига, да је он мој тата.

МИЛАН: Дјевојчица каже да је њој мама рекла, кад је питала, а раније је стварно није било брига, да сам ја њен тата.

МАРА: Мој тата је машиновођа, нашла сам га у чађавој локомотиви, он је пекар и адвокат, дошла сам лако до канцеларије, то је само две улице од моје куће. Тата ми је завршио вишу узалудну, па сједи у кафани по цијели дан, мирисало је све, на пиво и старије мушкарце са пјегама и сиједим длакама на прсима кад сам добила прву менструацију, он ради

као диригент са палицом и наставник историје, у основној школи у WC-у на трећем спрату сам видјела двије кржаве тачке на бијелим гаћама, тата ми се бави увозом и извозом робе, у великом складишту смо разговарали, и ја сам се једном насмијала, он није ни једном, он је дипломирани инжењер и власник кројачке радње, сједи по цијели дан у томболи и гледа у бијеле куглице са бројевима, кад је женски глас објавио да је извучен број шест, ја сам видјела крв на гаћама.

МИЛАН: У мојој канцеларији је дјевојчица са зеленом сукњом и машном назад, она крвари, а ја се знојим, каже да је питала маму и да јој је ова рекла да сам јој ја тата.

МАРА: Тата. Тата, иде ми крв и баш је сад нашла, а ни сам пала, мајке ми, јесам одерала кољена, ал' прије чет'ри дана, на бетонску коцку, ал' сад сам пазила како идем, мама ми је нацртала све до твоје радње, из куће изађем, па десно, па друга лијево и стала сам на пјешачки, нисам пала, тата, а низ ногу иде крв и лепе се.

МИЛАН: Шта да радим сад са тим? Ево ти сатен, па стави.

МАРА: Дао ми је црвени сатен са полице у кројачкој радњи, није знао ни да ми објасни како се то користи.

МИЛАН: И црвени картон што дам играчу кад другог повуче за муда.

МАРА: И неизграђен црвени филм са фоткама што је изложио у градској галерији, а имао је и групну изложбу у Бечу.

МИЛАН: И црвену вату што дам пацијенту да испљуне кад поправљам зуб.

МАРА: Црвену фасциклу за тестаменте пуномоћи, изјаве, објаве и овлаштења.

МИЛАН: Узми црвену завјесу са прозора аутобуса који возим из Бакинаца у Кобатовце сваки дан на сваких четрдесет пет минута.

МАРА: И црвену трулекс крпу којом брише шанк и уска грла стаклених чаша.

МИЛАН: Може и ова црвена рукавица, што навучем кад мијењам лож уље у мотору.

МАРА: И црвена креда којом по табли пише формуле, пентана и октана, и алдехида.

МАРА: Тутнуо ми је и црвену посуду, да у њу капа.

МИЛАН: Попиј сок од парадајза.

МАРА: Ставићу црвени кармин да скрене пажњу.

МИЛАН: Само немој црвену одјећу, посебно петком. Рећи ће да си курва.

МАРА: И ти си педер.

МИЛАН: Чланску картицу партије да зачепи. То није ништа, није то ништа кад ти ја кажем. О томе немој да причаш.

МАРА: О томе не причам. Јер то није ништа.

МИЛАН: Стави то уз бедро.

МАРА: У гаће.

МИЛАН: На кољено.

МАРА: У гаће.

МИЛАН: На стомак.

МАРА: У гаће.

МИЛАН: Гдје већ то цури.

МАРА: У гаће.

МИЛАН: Да се не види.

МАРА: У гаће.

МИЛАН: У хлаче.

МАРА: У гаће.

МИЛАН: Не знам гдје је, само да се не види.

МАРА: Раздвојиш, па видиш у огледалу. У гаће, кад ти кажем. Тата, хоћеш да ме водиш у болницу? Није ово нешто добро.

МИЛАН: Не знам одакле ти иде крв, не иде ти крв, нема одакле да ти иде, престани, ево престала је да цури, не види се испод зелене сукњице.

МАРА: Кад су ми почеле расти сисе, прошле године, са десет, мама је мислила да имам рак, ил' бар неки угрушак па ме је одвела код доктора који јој је рек'о, госпођо, то су само сисе, и ове зиме сам се санкала и кад сам дошла кући гаће су ми биле крваве, мање него сад, ал' довољно да не знам шта ћу од себе, имала сам већ један'ест, мама је рекла јеси то пала са санки, ја сам рекла нисам, мама је рекла како ниси, пала си са санки, на неку грану, на стубић, на жуту ограду.

МИЛАН: Кад смо се забављали, твоја мама је стално била болесна. Послије првог нашег састанка добила је рак једњака, а онда, кад сам први пут преспавао код ње, и метастазу на плућа. Звала ме једном, рекла да има токсични шок синдром, прво нисам хтио да се јавим. Онда је толико зивкала да је мој стари рек'о ако се не јавим да ће ми разбуцати вилицу, па сам отиш'о до ње. Она је први пут у животу ставила тампон и није била при себи, прије тога само вату, јер је природно и јер је без мириса и јер је довољно, па не цури то стварно толико и јер је бијело. Извук'о сам јој тампон, она је рекла да сам јој спасио живот. Мислили смо да нема шансе да добијемо дјевојчицу, било је толико крви у кревету. Ипак је на крају добила жутицу и тебе и стално је повраћала кад је помазим, а ја никад и нисам био ту. Моја жена сад пије циклус свако јутро, па ме подноси боље него твоја мама, она то никад није могла, горко је.

МАРА: Јасно видим да ми је мајка луда.

МИЛАН: Ја могу да те одвезем у болницу, ал' да не причам ништа с доктором, ионако не знам шта ти је.

МАРА: Миланка и Бранка већ имају менструацију, Љубица нема ал' кад јој се не ради физичко лаже и стави парадајз у гаће, а некад ни то, само каже, наставнице, мени данас поштеда. Чешће јој се не ради

него ради, некад има и трипут мјесечно, ал' наставник не конта, јер превише пије, а и воли да поштеди дјевојчице, да им руке не изгули рђава шипка за пењање и груба кошаркашка лопта и изгребана кугла за боћање. Кад њих три не раде физичко, ми остале смо на коњу, јер нас онда не гледа наставник како смо смотане за одбојку, добро нисмо све, него ја и још једна Божана. И наставник онда гледа Љубичине руке које је поштедио и Миланкин врат и Бранкина леђа, а не гледа у мене како не знам да сервирам. А Миланка ми је рекла да се она и Пеђа не љубе, кад њој треба поштеда, а и то јој је драго, јер она заправо и не воли кад јој он гура језичину и онда је тих дана стварно поштеђена, свега и скроз. Сад ћу ја исто моћи да кажем, наставнице, мени данас поштеда и нећу морати да се проваљујем кад не знам да сервирам, сјешћу наставнику у крило и он ће гледати у мој потиљак и дисаће у њега и рећи ће ми да сам лијепа, а неће у Божану, која исто не зна да сервира, и Божана има да ми буде захвална. А и мени је драго, кад већ ни један дјечак из разреда не мисли да сам лијепа, да бар наставник физичког мисли.

МАРА: Сједим у дневној соби свога тате. Прије тога нисам га видјела осам година. Он има другу моју маму, и има другу мене. А ја сам ту другу мене нашла на фејсбуку, па сам видјела на гугл мепс гдје живи, па сам позвонила и тата ми је отворио. Имам једанаест и за пола сата добићу прву менструацију.

МИЛАН: Сједим у својој дневној соби. Ту је једна дјевојчица која каже да сам јој ја тата, са бијелом крагном, испод плавог цемпера. Дебела је и ја јој то кажем. Дебела си.

МАРА: Мама ме добро храни.

МИЛАН: Моја ћерка није дебела.

МАРА: Ја сам ти ћерка.

МИЛАН: Ено је тамо на слици. Исто има плави цемпер и бијелу кошуљу, то је ето та нека ваша сличност.

МАРА: Мама ми је, кад сам имала шест, рекла да си машиновођа, ја сам изашла у парк, јер тамо нема возова. Добро осим у оном једном испред музеја, ал' на том возу пише локомотива кориштена у току народноослободилачке борбе за потребе народно-ослободилачког покрета у Босанској Крупи, Горњи Подградци, ал' се нисам плашила да ћу те ту срести, јер ми мама никад није рекла да си ослободио неки народ. У том парку стоје и топ и тенк и за мој прошли рођендан нас десет се попело на топ и сликали смо се. Кад сам имала осам, рекла ми је да си кројач, и ја сам отишла на базен, ронила сам отворених очију, добро, јесте то било у дјечијем и добро, ослањала сам се рукама о дно са жутим коцкицама, ал' сам имала само купаће гаће, ништа што си ти можда сашио. Онда прошле године је рекла да си лупеж и манијак па нисам ишла на улицу мјесеца дана. Вртио ми се хулахоп, ал' то могу и у соби.

МИЛАН: Ја сам рачуновођа.

МАРА: Срање, сад не знам гдје да не залазим. Гдје раде рачуновође?

МИЛАН: У канцеларијама. У слободно вријеме учим и мађионичарске трикове.

МАРА: А јебига, циркус волим, то не могу превише да избјегавам. Једном сам ту испод шатора јахала слона, имам и слику и плашила сам се да ћеш ти да ме видиш, па да ћеш ме натјерати да сиђем, ето видиш била сам у праву, само ми треба да ми неко из школе каже видео сам ти старог, извлачи зеца из шешира, или голуба из мараме, или тако неку глупост, ал' добро, тебе у мојој школи ионако нико не зна, ал' свеједно, је л' можеш да не наступаш у оном циркусу што буде на Малти и што је италијански? Ја се увијек обучем прикладно за циркус, дречаве зелено-розе хлаче из ФИС-а које има пола насеља.

МИЛАН: Имам неки пудинг у фрижидеру, види тамо сама.

МАРА: Након што ми је дао пудинг од малине, што је направила друга моја мама, за другу мене, ал' је остало још, мене је заболио стомак и рекла сам му да морам у WC. Нисам могла да сједнем на шољу, јер мама ми је рекла да никад не сједам код других, а и тата је други, скинула сам гаће и чучнула изнад даске, и на кади сам видјела шампон, писало је против перути, а на другом за оштећену косу, та је флаша била већа, и један розе шампон са принцем, тај ми је био најодвратнији и крв на мојим гаћама. Тата у дневној навалио је на остатке пудинга од малине, ја у WC-у крвавим прстом од гаћа по плочицама пишем. *Двадесет њрви јун, двије кави крви.* Навукла сам гаће и закопчала шлиц, нисам ни пишкила и вратила сам се у дневну собу гдје је сједио мој тата.

Мара са зига њоалетиа чииа календар менстируације који је једном шамо најисала.

МАРА:

Двадесет њрви јун и двије кави крви.

Двадесет груи јун, било их је шеснаест.

Двадесет шрећет колико их је било већ сам мислила да је њошово, да за њар саиш умирем.

МИЛАН: Онај шампон против перути је мој.

МАРА: И то се понављало сваког мјесеца, и мама ми је дала картончић да уписујем иксиће у дане кад имам крви, ал' да га ником не показујем. За седамн'ест година, исто у јуну, изостаће и те двије. Рећи ћу Бранку, он ће се правити да није чуо. Добићемо Ивану, па Марка. Марко ће бити лепши, то је било јасно још кад су ми га, замотаног у памучну пелену, сестре први пут показале. То је одмах рекла и Бранкова мама и све комшинице.

МИЛАН: Дјевојчица са бијелом крагном испод плавог цемпера, након што је пишкила у WC-у, опет стоји у мојој дневној соби и прича нешто о крви.

МАРА: Крваве су ми гаће.

МИЛАН: Пала си на плочице.

МАРА: Знам да ходам, нисам. И по хладном, и боса, и на малим платформама, научио си ме да ходам.

МИЛАН: Онда ниси крвава.

МАРА: Тата, води ме у болницу.

МИЛАН: Морам да идем у куповину, могу да те одбацитим, ал' да те мама покупи.

МАРА: Мама и ја стојимо код фрижидера и једемо. Бијели хљеб са намазом ала кајмак, са правим кајмаком, са пршутом и са ајваром. Свака из свог тањира, а ја једем и мало пекмеза са стране, мама каже да је то овратно да се тако мијеша. Онда она одреже огroman комад торте која је била залеђена и чекала иксииће у календару. Поједемо цијелу тарту заједно, јер је од чоколаде, а има и вишње као украс. Мама каже ти и ја смо исте, у исте дане иде нам крв, треба нам само један картончић, ти уписуј иксииће, па ми реци кад дође четрн'ести дан од првог иксиића, тад не могу да се видим са Зоком. Ви увијек једете за столом. Твоја друга жена и друга ја немају менструације у исти дан, нису исте као ја и моја мама. Мама каже и да једва чека да уписује иксииће сваки шести мјесец или никад, да јој сисе буду мање, па да чешће може да се шета са Зоком, ал' тад јој можда и неће бити до тога. Мама каже и да у њено вријеме она је користила само вату. Мама каже увијек кад нешто почиње и кад нешто завршава, дозвољено ти је да будеш луд, ето сад мени, јер је тек почело, и њој ће бити за једно два'ест година, кад више не буде било крви, кад њен циклус заврши, дозвољено да буде још једном луда. Имам само још једно да те питам, мама је глупа па не зна то да ми каже, је л' Горан Бреговић живи у Сарајеву?

ТРЕЋА СЦЕНА

Генерале само реци или Горица
листом листала у њојзи братац и сеја

МИЛАН: У диску гледам своју сестру како у краткој црној хаљини са шљокицама на рубу игра. Сама је на малом подијуму, три степенице ме дијеле од ње. Ја се продерем да силази одозго, она не може да ме чује.

МАРА: У диску сам се попела на мали подијум, уз три степенице, да тамо играм, нећу око шипке, па да сви гледају. Ја вјежбам код куће, испред огледала, боса, па се изненадим како је лијепо у диску, у штикли обувена и кад бљеште по мени, зелена и црвена и љубичаста свјетла и нико сутра неће рећи кол'ко сам луда, ко тата што каже кад играм испред огледала, јер то је диско, то је тамо нормално да се ради.

МИЛАН: Носим уску црну боди мајицу, и пуно гела у коси, мирише ми коса јаче него слатки дим из машине око секиних најлон штрампли.

МАРА: Ја плешем, на бога не мислим, ја плешем, не јебем живу силу, играм, хаљина ме затеже, нема сутра, нема ништа. Синоћ сам из пепела, мало ватре украдала. Ја још спавам. Кроз дим видим брата, он ми нешто говори.

МИЛАН: Види ме, силази до мене, нормално, гледају је мамлази, један у бијелој мајици са црвеним флекама ко попрсканим спрејем, други у бијелој мајици са пресликачем тетоваже, као неки кинески знак и још се код лијеве сисе огулио, трећи у бијелој мајици са пресликачем као паучином, а четврти у обичној бијелој боди мајици без рукава. Јеб'о би' им свима матер.

МАРА: Чет'ри лика у бијелим мајицама ме гледају, срећа па сам обукла ову хаљину на ве изрез, па се обе сисе добро виде, ал' не превише, и ето, бате, хоће

нешто да ми каже, мирише му коса, осјећам то и између густог марлбора и киселог вина и слатке коле и вотке и жутог свјетла и сребрне кугле што је покварена па се не врти и троугластог огледала и сивог дима. Мој брат ставља у косу бриљантин и то се осјети на километар.

МИЛАН: Намазџ сам косу ... бриљантином лајт.

МАРА: Момци му завиде, мисле да ми је момак. Ја из писмо-торбице, са змијским узорком, што сам посудила од маме, а то она носи само на свадбама, вадим “партнер” са филтером, и тројица од оне четворице у бијелим мајицама прилазе са упаљачима, црвени пластични, лажни зипо и плави пластични на коме пише “Lovely”, који и не ради, брат ми извали цигару из уста, каже момцима је л’ имају неки проблем, ако немају, он ће им направити, они као нешто бураз, лаганини, добра ти је сестра, шта сад. Онда ми он каже да ће се убити.

МИЛАН: Ја им кажем је л’ имају проблем, ако немају ја ћу им направити, један каже нешто добра је Мара, кренем да га пукнем шаком, није ми ни битно гдје, кад иде пјесма “Крајина је наша судбина, Крајина је наша молитва, Крајина је наша судбина, заувјек у нашим срцима” и ту ја и четворица мамлаза кренемо да скачемо једни на друге, и да правимо шутку. Макнем Мару прије тог, кажем јој да ћу се убити. Није прошџ секунд, иде пјесма “да л’ си икада мене вољела као тебе ја, да л’ си икада, мене вољела, као тебе ја, да л’ си икада мене вољела”. Ја рекџ сад ћу јој рећи, она треба да зна, ваљала се са мнош на селу, у блату, кад смо гледали како свиње једу коре од лубенице, а и ми смо хтјели да их једемо, и кад је видим на ливади иза куће, знам тачно како ће да се почеше по носу и по унутрашњој страни лакта, и рекџ ‘ајде да јој кажем.

МАРА: Група “Медени мјесец” се распала, кад тачно није познато, неки чланови су отишли за иностранство,

неки у манастире, а неки се и даље баве музиком. ‘Ај’ питамо ове момке да нас усликају.

МИЛАН: Секо, ја ћу се убити, у кади, наслађаћу испод себе све патике што ми је стара купила, у дупе адидас, под леђима пуму, испод врата рибок, између ногу најк, капу на пупак, под устима чемпион, да загризем кад на почетку баш заболи, испод ува фила. Пуститићу воду преко њих и преко себе, стара ће викнути што држиш воду тако дуго пуштену, ја нећу ништа одговорити, зарезаћу се њеним плавим жилетом. Стара ће у дневној, на новом, јевтином меблу пушити, па ће умјесто по вотку, отићи по мене у WC и завриштати. Или то или ћу у рат.

МАРА: Јебџ то, пијан си, ‘ај’ да те усликам. Кџ онда, бато, кад си запалио прву цигару, супер ти је стајала, па сам држала слику у ладици, нисам смјела да је извадим, да не види мама да си пропушио.

МИЛАН: Ил’ кад је она за мој девети рођендан направила торту са вишњама, а ја волим од чоколаде, па сам се кисело насмијџ, а бијели су ми зуби испали јер је у њих блеснуло свјетло од лустера.

МАРА: Ил’ на базену, кад немаш два предња зуба, и само ти је шест.

МИЛАН: Са ратишта ћу ти послати једну, ја у раздрљеној униформи, кафена и зелена се помијешале, а испод бијела мајица, што сам имџ за физичко, и мама ми је прала ту мајицу једном недељно, мислио сам некад ћеш је и ти опрати, сједим за неким столом од иверице и пушим. Ту ћеш урамљену држати на столу од иверице у својој соби, и сви ће мислити да сам се ту и усликџ, јер је ист-исти сто на слици, и у твојој соби на ком слика урамљена стоји, и теби се онда неће дати да објашњаваш, па ћеш само рећи, јесте овдје се сликџ.

МАРА: Ил’ кад си довео Јелену, па сам је фоткала како неће да једе грах што је стара направила, а ти сједиш поред, пијан кџ дупе, ал’ као стара и Јелена то

не контају, а ти и ја контамо. А јесам јој ухватила праменове, онда је њена стара то уоквирила и ставила на миље, па на телевизор и свима је говорила то је Јелену заова усликала.

МИЛАН: Ил' што нас је стари сликѡ у Макарској, па теби одсјекѡ пола главе.

МАРА: Ил' онда кад си на малој бини говорио, а ја у публици пљескала, тад сам цијели филм испуцала, ал' су само двије биле са албума. Данас кад постајем пионир, дајем часну пионирску ријеч, да ћу марљиво учити и радити, поштовати родитеље и старије.

МИЛАН: Ил' кад ме загрлила баба Ђуја на слави, а испред нас огромна жута лојаница, и не види се на слици да она нема пола зуба.

МАРА: Попили смо још по пет бамбуса. Ружно у устима, ружно у грлу, ружно у стомаку, ал' лијепо у глави. Он је све платио, јер му мама увијек да више пара него мени. Ја сам за задњу туру ужицала, а тад су ми већ зуби били црвени, кад погледам у троугласто огледало, а не бијели, и питала сам неког клинца са качкетом да ми да три милијарде за бамбус, брату и мени, рекла сам не пијем иначе, ал' сад ми се баш тражи, мислила сам гледаће ми у сисе и даће паре, он ми каже дај разгули дрољо, ал' ме онда конобар частио задњу туру. Слатка кола и кисело вино, у пластичним чашама од нула три и онда сам му само један савјет дала.

МИЛАН: Пет бамбуса, у пластичним чашама од нула три, одвалио сам се и отишѡ у WC на чучавац, да пишам, па сам повратио, сестра ми је држала главу.

МАРА: Гурни два прста, кажипрст и средњи, кажем му, он не може.

МИЛАН: Не могу гурнути ни један прст у грло, ал' се сјетим маминог ситног и гњецавог грашка, па повраћам њен грах.

МАРА: Прска мало и по мојим штиклама, ал' у мраку у диску то се ништа не види.

МИЛАН: Сестра ме умива, кваси лотос марамицу на лавабоу и трља ми врат, ја кључем по зиду WC-а пишем. *Генерале само реци.*

МАРА: Квасим лотос марамицу па му бришем врат, па своје штикле од његове повраћке.

Милан са зига шоалеша чииша риму коју је једном шамо написао.

МИЛАН:

*Генерале само реци
летићемо као меци.*

Је л' у ваздух мали, боље учи школу.

То је послјије неко додао, видео сам кад сам идући викенд опет ту дошѡ да повраћам.

Ја сам генералу написѡ да, ако само каже, летићемо као меци, ко то тачно, нисам знао, ал' сам у глави имѡ мене и ону четворицу мамлаза у бијелим боди мајицама, што су ми барили сестру.

МАРА: Мени је то смијешно, па на плочици поред фломастером пишем Драгана Мирковић и сртам срце.

МИЛАН: Послије ми је неко написѡ кѡ одговор да учим школу.

МАРА: Само један савјет сам му дала, а то је било: Милане, прије него што одеш тамо, шест дана се уздржи да не једеш маст и не пијеш пиво и седми дан се причести. Шест дана пости, ал' ће ти се рачунати кѡ дван'ест јер живиш у неоцрковљеној породици, јер нам је стари невјерујући, јер кад гледа фудбал на ТВ-у каже јебѡ те бог, а радује се, а кад гледа вијести каже јебѡ те бог, а боји се, а седми дан узмеш из смежуране руке свештеника бијели хљеб и црвено вино.

МИЛАН: Она каже нешто о ћалету како гледа ТВ и о бијелом хљебу, ја бљунем, желудац ми се заврне, ал' не стигне ни до грла, врати ми се.

МАРА: Шест дана немој да се дираш, и немој Јелену да дираш, и седми дан ће свештеник да каже да ти даје

тијело и крв Исусову. Та крв није слана. То тијело није чврсто. Тијело је гњецаво и има покожицу, а крв је горка и слаткаста, крв је од касног грождја.

МИЛАН: Каже гњецаво и каже тијело, а из мене изађе сираста блиједожута течност.

МАРА: И ако се закључаш у WC, кад ја куцам кад хоћу да ставим водоотпорну маску, а знам шта радиш унутра, ал' се правим да не знам, јер ја то могу и у кревету, а ти не можеш, јер тата онда неће да ти пере чаршав, а мама је пијана, и тад може, не рачуна се. И ако се на дан причести баш ознојиш, и не стигнеш да се истушираш, и то може, не рачуна се. И ако ти се припиша, ма и ако ти се на дуже буде ишло, ти у платични WC-поред цркве, па на причест, и то може, не рачуна се.

МИЛАН: Од мириса мог зноја повратим. Омиришем још једном грах од старе у чучавцу, и избљујем зелену ријетку течност. Не буде ми лакше.

МАРА: И ако ти буде овако мука ко данас, а ти поврати, па се причести, па опет поврати, нема везе јер завјесу свете тајне евхаристије, може да дигне свако ко зна каквог је укуса тијело и каквог је укуса крв. И ја би' ишла с тобом, ал' за седам дана ћу добити, и ја би' својим крварењем избацила тек примљену крв Спаситељеву, а то стварно не може, то се рачуна. И да знаш, да се не изненадиш, то стварно има укус ко бијели хљеб и црвено вино, а не ко тијело и крв што си пробод са мном кад ти је било шест, и послјије са Јеленом, стално, ал' ти се прави пред свештеником да је то онаковог укуса, каквог је тијело и каквог је крв моја и Јеленина.

МИЛАН: Она каже да се сјетим Јелениног тијела. Ја се сјетим бабе како се на селу без гаћа у дугој сукњи пење уз лотре на кров љетње кухиње и како Мара и ја гледамо баби испод сукње. Баба не носи штрам-пле, баба не носи пумпарице, баба не гура вату међу ноге, баба не лијепи улошке, баба не зна шта је тампон, баба не мота крпе да упију крв, баба не

носи ни гаће. Баби се крв слива низ бедра, а она се пење на кров љетње кухиње да одозго нешто снесе. Престанем да повраћам. Баба никад није ишла да се причести.

МИЛАН: У клубу "Круна", у сепареу, моја сестра игра са три другарице, ја долазим да јој кажем екстра вијест.

МАРА: Јована има скроз покупљну косу у пунђу, Ивана је зализала уназад и има коњски реп на врху, Анђела раздељак на десно, ја на лијево.

МИЛАН: Један живот, један сан, да смо богати и млади. А ја те волим и волим, воли ме, док се борим и горим док бојим се. Набаћим буразу у пролазу, ће си ће си, и идем ка шведи.

МАРА: И Јована и Анђела се пале на мог брата, ал' сад добро, праве се да га не виде, плешу, Ивана ми додирне кључну кост, па јагодицу, и ето њега са нама.

МИЛАН: Наилази нека лудача чушава, каже, ако јој нађем минђушу што је изгубила да ће да ми покаже сисе.

МАРА: Микс дван'ест Цециних пјесама лајв, она каже руке горе, а ми из зајебанције сви дигнемо ко да смо на концерту. Пролази пуно цура поред њега, ал' он иде ка нама. Ја знам само да сам њему цвет младости своје дала.

МИЛАН: Прибијем неку у бијелој пуф хаљини уза зид чисто ради реда, ласер је боље освјетли, јеботе има стрију на лијевој сиси. Долазим до сестре и кажем. Селе, женим се.

МАРА: Мама ће да полуди. Стрпаће десет унучади ватке у писмо-торбицу са змијским узорком, развалиће је, нећу више моћи да је носим, ни посудим Анђели кад иде на паркинг на Паприковцу да се 'вата.

МИЛАН: Ил' то ил' ћу да поредам све патике што ми је стара купила испод себе, и пустим воду и своју лијепу крв. У дупе адидас, под леђима пума, испод врата рибок, између ногу најк, капа на пупак, под устима чемпион, да загризем кад на почетку баш

заболи, испод ува фила. Стара пуши на меблу и гледа ТВ, умијесто по вотку долази по мене и вришти.

МАРА: А јебџ женидбу, 'ај' да те сликам. На мобилном имам и кад једеш гирол.

МИЛАН: Готивна је и она кад сам са Пером на стадиону, он има шал "Звезде" ја "Партизана", а дошли на "Борчеву" утакмицу да се зајебавамо.

МАРА: Имам меморијску осам гига, може стати још седамсто.

МИЛАН: И послјије теретане, као знојан сам.

МАРА: И кад пушиш томпус.

МИЛАН: И у овом сепареу са Марком, и Шонеом и Ро-пеом, ал' та је кретенска, јер смо сви у кошулама. Ај' добро, има и са мајицом као Хомер Симпсон пије пиво.

МАРА: Испод бехара у бијелој хаљини ја ћу те увијек чекати, кџ што је наша баба чекала нашег деду, и света тајна брака откриће се за тебе и Јелену и за њене жуте праменове и за чаршаве умрљање спермом, што стари неће да склања, а стара од вотке и не сконта. Ја ћу на свадби највише да играм, ја ћу највише пјесама да наручим, ја ћу највише чаша да разбијем, ја ћу да окитим највише сватова, ја ћу да ти дам највише пара у бијелој коверти, ја ћу да ти направим највећу торту и изнесем је у поноћ, ја ћу да купим највише слика од фотографа, ја ћу да ухватим букет, ал' нећеш моћи да ме погледаш, бато, кад свештеник стави Јелени и теби вијенце, а њој ће лијепо да иде са праменовима, кад он каже тајносавршавајућу формулу, ти нећеш моћи да ме погледаш, иако ћу ја ћу бити сасвим пристojно обучена, кратка хаљина, али жени ми се бата, висока штикла, али жени ми се бата, без изреза, због тече који, кад се рукује са мном, знам да би ми руку ставио на курац, ал' не може од старог, и знаш ти зашто се ставе ти вијенци, ти си свету тајну брака са Јеленом обешчастио, јер само ти знаш кад ме

гледаш на ливади иза куће, како ћу да се почешем по капку, а како по лакту, јер вијенце младенци носе као знак побједе, како би показали да они прије брака нису били побијеђени страшћу, те да као такви приступају и брачној постељи: то јест, као побједници над тјелесним похотама, ако се неко, уловљен сладострашћем, предао блуду, шта ће му, као пораженом, вијенац победе на глави, то ће да пита свештеник, а ти ћеш знати да не може и знаћеш да се мама наливала вотком док те је слушала у другој соби, знаћеш да је тата склањао чаршаве, знаћеш да смо сви чули кад сте сломили полицу за коју сте се придржавали и знаћеш шта смо ја и ти обећали и дирнули и рекли и заклели се и порезали и раскрварили и испјевали и испричали и сањали и зарекли се и осјећали и знали и мислили и прећутали и урезали и исплијевали и ископали па закопали испод бехара кад је мени било осам а теби шест.

МИЛАН: Њој је драго што се женим, ал' ми нешто кења, што смо Јелена и ја поломили полицу, кад сам је једном гузио, а сви су били кући и чули, ал' не морам ни носити тај вијенац, јебџ вијенац, чувај здравље.

МАРА: 'Ајде да се сликамо. Јоца нас слика ајфоном, ал' смо испред огледала, па се и она види. Намјештамо се испред огледала и иде пјесма "ђаволу сам душу продала, кад сам старо вино пробала, каква риба тугује да ли видиш шта ми радиш цукело". Чује се клик, Милан плази језик, јеботе, је л' можеш једном бити нормалан на фотки.

МИЛАН: Јелена је на сликама увијек најлуђа, она носи сунчане наочале на туђа вјенчања. Она ће бити лијепа мајка, да је наша таква била, ми бисмо били добро сад.

МАРА: На твојој свадби направимо једну за рам, ти и Јелена у средини, стара и стари иза вас. Мамина писмо-торба са змијским узорком од унучади вотке набубрила, ал' се од Јеленине напухане вјенчаннице са перјем то ништа не види, па изгледа кџ да

смо сви нормални. Ја стојим до тебе, ти си мене и Јелену загрлио око струка, ја имам кратку хаљину без изреза, и високу штиклу, и сви се смијемо.

МИЛАН: Јована нас у “Круни” испред огледала слика ајфоном, ја рекџ, ‘ај да се зајебавам, па исплазим језик.

МАРА: Кад се усликамо, ти и Јелена ћете остати да се сликате са цијелим сватовима, мама ће отићи у ку-хињу, као да надгледа да л’ ће сарму угријану из-нијети, а у ствари да се налива вотком, стари ће се вратити за сто да угријану сарму једе, а ја ћу отићи у WC. Ти и Јелена се сликате са Вуком, и Драгицом, и Крстаном и шесторицом Сладојевића, и Росом и Персом, и Анђелком. Биће и једна вас двоје у сре-дини, а баба Ђуја тебе љуби у лијеви образ, свог те убалавила, и до ње је перје са Јеленине вјенчанице дошло. Фотограф шкљоца апаратом, баба Ђуја те у лијеви образ устима балави, а ја у WC-у водоотпор-ним крејоном по плочицама пишем. *Горица листџом листџала у њџзи браџац и сеја.*

Мара са зига џоалетџа чииџа џужбалицу коју је јег-ном џамо хџијела да наџише.

МАРА:

*Горица листџом листџала
У њџзи браџац и сеја
У блаџу се свиње ваљале
Браџац је сеји обећџ*

*Дирнуо сеји кољено
И кључну косџ
И каџак
И усџа*

*Сејџ моја неће дуџџ џроћи
Поново ћу завичају џоћи*

*Заџџџ ми браџе не доћеш
онда*

*Ја би’ џеби сејџ дошаџ
Ал’ ми не да џуђинка
Туђинка добра девојка*

*Сеја за браџџом очи извадила
Ал’ не мођу очи израсџи
Ниџи срце за браџџом рођеним
Моје око џлакаџи не џресџа
Највише џе воли џвоја сесџра*

Ово последње нисам планирала, него сам додала јер је баш тад бенд засвирџ ту пјесму, то је стари послџје сарме наручиџ, као за своје двоје дјеце и за себе и своју сестру, која није ни била на свадби.

Написаћу то водоотпорним крејоном, онда ћу мож-да неки ред влажном марамицом и избрисати, да не читају баш сад све Ђуја и Роса и Перса и Анђелка кад дођу да пишке и онда ћу себи рећи љепота, мо-да и музика не знају за границе. И биће ми лакше. И изаћи ћу и опет ћу највише плесати и највише сватова окитити и највећу тарту у поноћ изнијети.

МИЛАН: Она каже да ће да ми направи највећу тарту за свадбу, ја рекџ дониџ је бата сад колача, ‘ај’ из-вучемо сви по лајну са Јосиног ајфона.

МАРА: Кад смо се усликали, неко је почеџ да лупа на врата WC-а, рекла сам да одјебе, извукли смо по лајну, и вратили се у сепаре. Он више није причаџ о свадби.

МИЛАН: Или то, или ћу се убити.

МАРА: Хтјела сам да се уфоткамо јџш једном за фејсбук, дигла сам мобилни изнад наших глава, прислони-ла сам његов образ уз свој, он је зажмирио од јаког свјетла, ја сам јако подигла горње капке, тако увијек добро испаднем и смијали смо се. Сликамо се јџш три, чет, пет, шест пута и он ме љуби и ја га љубим.

Мара и Милан се љубе у усџа.

МИЛАН: Мама нећу ни да кажем. Да се женим. Нек' се изненади, кад добије позивницу.

МАРА: Мама нећу ни ја рећи.

Мара и Милан се и даље љубе у устима.

МАРА: Ово ти је највећа тајна. Ово чиниш за свој спомен.

Мара и Милан се и даље љубе у устима.

МАРА: Сутра имам контролни из латинског, везе немам. Једино знам да стара стално понавља да је прва реченица у њеној књизи латинског била *Yugoslavia est patria mea*. Мени стоји *Puella est pulchra*. Дјевојка је лијепа. А ученица је вриједна. Јесам курац.

Мара и Милан се и даље љубе у устима.

ЧЕТВРТА СЦЕНА

Млад момак, без надокнаде

Мара и Милан се и даље љубе у устима.

МИЛАН: У јавном WC-у се љубим са женом тридесет година старијом од мене. Она гледа у моја рамена и у бијеле ишаране плочице, а ја по њима отвараčem за флаше пишем. *Млад момак, без надокнаде.*

МАРА: У јавном WC-у клинац са флашом висикија у руци, жврља нешто по плочицама. Ја му гледам у рамена.

Милан са зига шоалетиша чиша ојлас који је ујравно шамо наиисао.

МИЛАН: Млад момак, без надокнаде, слободан, дискретно, с великим курцем, избезумљено, набилдован, посвећено, црн, најбоље, зелених очију, да ти мозак испадне, јебе. И не млађе од 54 молим.

Сједим у ружном стану жене која је прочитала мој оглас у јавном WC-у. Она хоће да ми да педесет пет марака за секс, на фотељи која мирише ко моја баба пред смрт, кад се није више купала сама, него ју је купала стара једном седмично, и то углавном јој је прала само леђа и пазухе, прије “Срећних људи” недељом увече, јер смо то једино сви заједно гледали, а сестра је увијек плакала ако баба превише смрди.

МАРА: Ја прекрштених ногу сједим на фотељи, преко пута клинац чији сам оглас у јавном WC-у прочитала. Даћу му педесет пет марака за секс, ја горе, са љубљењем, са дирањем сиса и клиториса, ако га нађе. Фотеље сам купила на акцији, две за једну, на трећем спрату у Кастелу. На каси кад сам платила и кад су их ставили у две велике пластичне вреће, биле су теже него што сам мислила, па сам сконтала да ми нема дјетета, да са мном понесе. Гдје си, Ивана, звали смо је и ја и продавац, он је носио на-

очале заљепљене селотејпом са стране. Нашла сам је међу теписима који су висили један до другог на покретним металним скаламеријама. Имала је трин'ест и образи су јој били црвени од полипропена за ког је продавац говорио да је вуна. Било ме је мало срамота, ал' не што је Ивана била у теписима, него што сам је икад родила, ал' сам јој само дала фотељу у врећи да је носи. Одмах испред Кастела устопале смо жутог југа, боје пишаће, човјек је мирисо исто ко ове фотеље сад, имо је малу зелену јелку на ретровизору која је још горе мирисала него он, па је Ивана повратила. Док сам јој брисала уста марамицом питала сам је шта си радила тамо у теписима, рекла ми је да не зна.

МИЛАН: Између фотеља су три стола, један у другом, у трећем. И моја стара има иста та три столића, ал' никад два мања не извлачи, да не пада цабе прашина по њима. Испод тамног стакла је разгледница из Макарске, са све камењаром и црквом, и слика жене и мушкарца на грубом памучном пешкиру на плажи, са сто и једним далматинцем. Она је у двоцијелном црвеном купаћем костиму, са бијелим словима ко из супе по горњем дијелу, не види се добро шта пише, нешто у фазону "beach fun", а он је у бијелој поткошуљи и плавим сјајним купаћим гаћама, исте такве је имо и мој стари.

МАРА: Бранко и ја, на првом заједничком љетовању. По цијели дан смо само играли "не љути се човјече", а по цијелу ноћ, ја горе, са љубљењем, дирањем сиса и клиториса, ако га нађе.

МИЛАН: На прелакираној комоди поред столова је телевизор у боји са зеленим екраном и спужвицом преко звучника, и лијепим пуним црвеним дугметом да га упалиш.

МАРА: И наранцасто-бијела, празна ваза на њему, Ивана је увијек говорила, ко жирафа. И миље, што је Бранкова мама исхеклала, испод вазе, све остале сам исјекла маказама, па бацила у WC шољу, кад

он није једном дошо кући чет'ри ноћи, и онда сам пустила воду.

МИЛАН: Ред црвених, танких, па ред плавих, танких књига. Моја мама је од прве плате купила зелене и смеђе.

МАРА: И мушема на коју се не лијепе мрве, са зеленим, и тегет и розе звјездицама.

МИЛАН: Гасим лампу која је у комплекту са вазом, наранцаста и бијела ко жирафа, и кажем жени да ми се ових дана посебно лиже пичка и једе парадајз, ал' невјероватно.

МАРА: Три и по године нисам видјела дигнут курац, а сад га опет не видим јер је мали угасио јебену лампу. Палим лампу која је у комплекту са вазом, браон и бијела ко жирафа. Курац ми је на стомаку, таман је и свијетао је, и велики је и мали је, и са жилама је, и гладак је, и обријан је, и длакав је, и обрезан је и са кожицом је, али је млад.

МИЛАН: Пушење се додатно наплаћује, кажем ти једе ми се парадајз и лиже пичка, па ћу ти то сад одрадiti гратис.

Мара гира Милана по коси.

МАРА: Кад си се ти родио, ја сам Ивани у коси пронашла браон бубу и гнијездо бијелих малих гњида, она се није ни чешала, и за то је била лијена. У "Релаксу" у насељу ошишали су је металним маказама до главе и била је онда, а и прије тога, ружнија од Марка.

Милан гира Марине очи.

МИЛАН: Кад сам први пут видио да моја мама има црне ситне очи, од којих сам се увијек плашио, и које су биле ко прорези након литре и по вотке, ти си имала два'ест осам и цијеле те године си мрзила да куваш, и да купујеш и да идеш на кафе и да идеш у кино и у Господску, и да причаш са мамом на телефон, и са кумом Жељком исто, и да гледаш телевизор, и да попуњаваш формуларе, и да се возиш колима, и да се чешљаш а вољела си да лежиш у кревету и

да се покријеш по глави. Бранко је у продавници куповао сваки дан двјесто грама сира с рупицама, чајну, киселе краставце, конзерву сардине и мек бијели хљеб и обоје сте се удебљали.

Мара гира Миланова усћа.

МАРА: Кад је Марко мени први пут рекао мама, твоја није вадила главу из WC шоље три сата. Ти си купио тоалет папир, миришљави са плавим цвјетићима, да јој бришеш уста, ал' је од мириса још више блувала, на крају си изашао из WC-а и легао у кревет који је намјестила док је била тријезна.

Милан гира Марин нос.

МИЛАН: Овдје те једном лупио Марко, кад му ниси дала пола марке да игра кантера.

Мара гира Миланове зубе.

МАРА: Ивана је поправила две шестице, и послије сам јој купила киндер јаје, што није плакала код зубара, па јој се од њега покварила четворка.

Мара гира Миланове обрве.

МАРА: Кад је Ивана први пут почупала обрве, тол'ко јој се црвенило око очију, да није отишла на прва два часа, а са посљедњег се вратила плачући, и онда их је поново нацртала оловком.

Милан гира Марине уши.

МИЛАН: Мама те је одвела код златара, да будеш најљепша у улици, он ти је прислонио пиштољчић уз ресицу, коју ћете боју медицинке, госпођо, ти мислила љубичаста, она је рекла плава, послије седамн'ест дана си их извадила јер ти је лијева ресица помодрила и била си поново само трећа најљепша.

Мара гира Милана ђо враћу.

МАРА: Љубила сам Бранка док хрче по врату, шест година сваку вече, то сам нешто видјела у филмовима, из уста му је смрдило, па нисам тамо могла, а и спава, па не може и он мене да пољуби, очи да му љубим, то ми је било ко да је умро, и тако сам

тај врат љубила и био је мек и навикла сам на мирис, а кад га није било по чет'ри ноћи, онда ја не бих спавала, него мислила да ја сад љубим његов врат док он хрче.

Мара гира Миланове наглакџице.

МАРА: Кад је Марко ишао три мјесеса у теретану, Бранко му је реко да не буде јадан, него ко он на грађевину у Буцаку са седамнест, у грађевину са канцеларијама у центру са три'ес'т пет. Кад је Марко ишао шест мјесеци у теретану, ошишао се и био је онда, а и прије тога, љепши од Иване. Кад је Марко ишо девет мјесеси у теретану, довео је неку Јелену, што је имала жуте праменове у смеђој коси, ја сам са њом мало причала о томе, рекла сам јој да ја купујем ревлон, и она је климала главом, онда су отишли у његову собу, и она је била гласна, а он тих, ја сам мислила на њену жуту главу, нисам могла ни да пушим. Кад је она отишла, Марко је поправљао полицу коју су сломили док су били унутра заједно. Када је Марко ишо годину дана у теретану, нисам имала појма какве су му руке биле прије годину дана, хтјела сам да дирнем вену на десној, да се сјетим, ал' сам се сјетила жуте главе у његовом кревету, па нисам.

Милан гира Марина усћа.

МАРА: Кад сам се први пут пољубила, то је било са Зокком, сједили смо у парку гдје је била камена фонтана, сад је метална и ја сам причала о погађању држава и градова што сам играла са братом кући, ја сам замислила Литванију, брат није могао да погоди никако.

МИЛАН: Ја кад сам се први пут пољубио, жени су била сува уста и велике уши, испричала ми је да је њен син сломио полицу док је имао секс са својом девојком, а она у другој соби није могла ни да пуши.

Милан гира Марине љруди.

МАРА: Зока ми је и први пут дирнуо сисе, ја сам сједила на столу од иверице, исто сам замислила једну земљу, рекла сам му, Зока, то је земља ружа, он ми је завукао руку под мајицу и није погодио да је Бугарска.

МИЛАН: Ја кад сам први пут дирнуо брадавице, биле су на сисама које су почеле да расту кад и сисе моје маме. Биле су лабаве и мирисале су другачије него што сам мислио, и имале су мрке пјеге свуда око брадавица и на брадавицама, ал' су биле сисе. Ја сам јој рекао да су сисе моје маме почеле да се смањују кад је почела да се одваљује од вотке. Она је рекла да су њене почеле да се повећавају кад је на ћеркину препоруку купила пуш ап грудњак на другом штанду лијево на пијаци.

МАРА: Кад сам Ивану питала откуд одједном има толике груди, ја сам је родила, није могла преко мене, рекла ми је за други штанд лијево на пијаци, да се тамо продају грудњаци од којих расту сисе и ја сам купила један црни и један бијели грудњак тамо.

Мара сјавља руку у Миланове таће.

МАРА: Кад сам први пут видјела курац, показо ми га је дјечак са великим носом иза зграде, сви су рекли кад дигне главу пара облаке, и друге дјевојчице су увијек говориле да нема само велик нос, већ и нешто друго и онда се кикотале, а ја нисам контала шта је то друго, па сам га питала, и онда ми је кроз отвор плавог шорца показо и то је било толико ружно да сам две ноћи сањала два ружичаста црва како се ваљају у бијелој слузи и једва чекала да се ујутру пробудим и одем у школу.

Милан сјавља руку у Марине таће.

МИЛАН: Кад сам први пут видио пичку, славио сам седамнаести рођендан у јавном клозету. Са женом старијом од мене тридесет година, чито сам натписе по зиду WC-а, и ту је писало "Горица листом листала у њојзи братац и сеја", и ту је писало "Два-

десет први јун и двије капи крви" и реко сам јој за стару и за вотку, јер се то десило и да нисам реко, и она је мени рекла за сина и за жилет, јер се то десило и да ми није рекла, и ја сам хтио исто са плавим жилетом да урадим и то сам је реко, и она ми је рекла да је вољела да игра у диску и онда смо се јебали, ја са њом јер нисам никад, а она са мном јер није три године.

Милан и Мара имају сношај, на сјучашњој гасци WC шоље. Милан сједи на гасци, Мара на Милану. Лијево је и бијело.

МИЛАН: Први пут сам јебо на свој седамнестом рођендан, то је била нека ружна година био сам мртав пијан од јефтиног вискија, тад сам га пио први и посљедњи пут, то ми тата као дао на поклон. И реко сам јој да јој је химен свилен и реко сам јој да нећу да је боли први пут а њој је био двјеста осамдесет трећи отприлике и једино што сам могао да смислим је било да јој кажем што ме ниси бар чекала да ти будем трећи. То је било у неком јавном WC-у и није ми се никад послвије дало да одем поново.

МАРА: Ја сам увијек мислила да ћу први пут да се јебем са Зоком, ал' сам ипак с Војом, зашто, немам појма. Од Зоке ми само остала слика што ми је једном посло у жутој коверти са ратишта. Он у раздрљеној униформи, кафена и зелена се помјешале, а испод бијела мајица, што је имо за физичко, и мама му је прала ту мајицу једном недељно, и ја сам мислила можда му је некад оперем, сједи за неким столом. Иверица стола, јефтина и свијетла, од исте такве је сто у мојој соби, једном ми се забио у бутину мали комад иверице док смо Зока и ја на столу били голи, било је ко да је био у мени крви, а он ми је у ствари само дирао сисе. И свако кад дође пита, јел' се он то овдје слико, ја кажем јесте, шта сад има да објашњавам. А од Воје сам стално била болесна, послвије првог нашег састанка добила сам рак једњака, а онда кад смо се јебали први пут метас-

тазу и на плућа. Звала сам га, Војо, имам токсични шок синдром, он није хтио да се јави. Имала сам још и једног Рајка, Рајко ми је обећао љубав, прије мене је имао жену и њој је исто обећао. Ја сам била луда, он то није могао да поднесе. Рајко ми је једном у парку пјевао, и ја сам стварно мислила, 'ај' можда тако и буде, и онда је он отишао код треће жене, да л' је са њом тако урадио, више стварно не знам. И ето, сад сам са Бранком, како, исто стварно више не знам.

МИЛАН: Прошле године за рођендан са Мишом сам купио шест конзерви пива и кесицу сланог прженог кикирикија. Напољу није било ни хладно ни сунчано ни вјетровито ни кишно, небо није било облачно, а ни ведро, није било мјесеца ни звијезда, сунце још није било изашло, ни зашло, био ми је шесн'ести рођендан и нисам имао појма куда ћу са собом. Мишо можда није знао да ми је рођендан али сигурно није знао куд ће са собом. Ишли смо од школе лијепом улицом, по којој је попадало лиће и лијево је била кућа, знали смо да ћемо ући у њу. Никад нисмо упознали људе који живе у тој кући, никад их нисмо ни видјели, иако сваки дан из школе пролазимо туда, нисмо знали да ли је то породица, или сама жена, или сам мушкарац, или двоје заједно, или један сам. Сједили смо у дневној соби. На зиду им је била слика коња и још једна са маковима. Чули смо како мајка на спрату успављује дијете. Нисмо упалили телевизор. Нисмо отворили конзерве. Нисмо отвори кесицу кикирикија. Кад је дијете престало да плаче, почео сам да жваћем кикирики.

МАРА: Пошла сам са Бранком на вечеру код кумова и нисмо се возили ни пет минута рекла сам му да стане, да морам да се одморим у поправим шминку. У WC-у сам пишкила, потапкала се папиром,

пустила воду, нисам стигла ни да оперем руке и ту је био неки клинац са флашом вискија у руци. У мојој дјевојачкој соби имала сам постер двоје на предњем сједишту кабриолета и негдје се возе, гдје немам појма, нит' ме брига, а лијепо би било да тако једном дођеш по мене, гдје си купио тај кабриолет није ме ни брига, само одемо и спавамо у колима и на хостелима поред пута, и све је мало кō амерички филм, ал' хостели су чистији од моје куће и сједишта на кабриолету су удобнија од фотеља у мојој дневној, и рецепционари у хостелима су љубазнији од Бранка и од Иване и од Марка, и ја не морам да кувам, него једемо рижу код Кинеза ил' сендвиче. И радимо исто ово што и вечерас, сваки дан по некол'ко пута.

МИЛАН: Кад сам добио водене оспице, теби су попуцали капилари, један овдје испод лијеве сисе и један ту на сред стомака и ту сам се и ја највише чешао и имам ожиљак испод лијеве сисе и један овдје на сред стомака.

МАРА: Мали и ја имали смо по два иста ожиљка на тијелу, не знам да ли ми је то пукō капилар некад ил' ми је он то ноктом и зубом направио сад. Кад сам се вратила у ауто, Бранко ме питао гдје си била тол'ко, ја сам рекла, поправљала шминку, пишкила и одмарала. Он је рекō могла си и овдје да одмориш.

МИЛАН: Њу муж пита гдје је толико дуго била, ја се наливам вискијем.

МАРА: Одмарала сам и поправљала шминку.

МИЛАН: Она каже да је поправљала шминку и одмарала се. Ја се наливам вискијем.

Милан и Мара и даље сједе у стерилном, бијелом, јавном WC-у. Пловице WC-а и даље су ишаране највишим. Све је и даље мало туђно, а мало и лијепо.

Из представе **Ми смо они на које су нас
родитељи упозоравали**, фото: Б. Лучић



CIP – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

792

Сцена: часопис за позоришну уметност / главни и
одговорни уредник Зоран Ђерић. – Год. 1, бр. 1 (1965)–.
Нови Сад: Стеријино позорје, 1965–. – илустр.; 22 цм

Тромесечно
ISSN 0036-5734 = Сцена (Нови Сад)

COBISS.SR-ID 319245
